ПУТИ ТВОРЧЕСТВА

ХАРЬКОВ
1919

ПУТИ ТВОРЧЕСТВА
ЖУРНАЛ ПОД/ОТДЕЛА ИСКУССТВ
ОТДЕЛА НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ХАРЬКОВСКОГО ГУБ ИСПОЛКОМА

Первое мая! Проснулся великий Пан! Получив новую жизненную силу, облекшись в праздничный наряд, вся природа поет гимны. Первое мая! Проснулся великий пан-пролетариат! Отрешившись от повседневного труда, мировой пролетариат справляет сегодня свой великий праздник.

Сплотившись теснее, в одну семью, надев праздничный наряд, подняв высоко свое знамя труда, пролетариат, сегодня, черпает новые жизненные силы для борьбы со своими врагами. Первое мая! Пробуждается великая сила. Разбив оковы—творит новую жизнь.

Взовьем же выше многоликие стяги! Сплотим теснее наши ряды! Могучим, братским хором, грянем наш гимн красному Интернационалу!
Проснулся великий могучий Пан!.

Проснулся пролетариат!.

КРАСНОЙ АРМИИ

В медные трубы не трубят горнисты.
Оркестров не нужно для удали,—
В заводские трубы коммунисты
На всю Европу громы выдули.

Пуля—дура. Слова—ядовитые газы—
Осели копотью на души вражьи.
Скоро грек, француз и негр черномазый
У ворот Революции станут на страже.

Гей голод! подхлестывай, выбарабанивай
Лозунги яростней танков.
У стола Анжелики Балабановой
Сойдутся народы Антанты.

И Ленин резервы распустит последним декретом,
Троцкий последним приказом Генштаб захлопнет.
Гей, Красная Армия!—„Вся власть Советам,“—
Пронеси по Европе!

СЕМЕН РОДОВ

Пускай на улице мильоны труб
И плещут хриплые фанфары—
Здесь близость алых, алых губ
И имя трепетное—Мара.

Но слабость прочь. Мне надо с ними
Вернуться в мой окрепший ряд;
Как смею помнить нежной имя
Когда миры в огне горят.

Но все, что есть, вопью, как радость:
Оркестр, и губы, и пожар.—
Мне двадцать два. Как терпка сладость
Смотреть на землю не дрожа.

ИЗМАИЛ УРАЗОВ

ЗАПОВЕДНОЕ СЛОВО

Через серебряные ризы
На роз сменяют утр подвой,
Как зорок блеска взлётный вызов
Всеневозможных древних хвой

Так вот—за окраину рока
В неверную вемую глушь—
Это пев голубеет высоко,
Что росяный, рослый покой.

И в ровное море грома
Обломок червонного дня:
Овсяные никнут токи
От серых сетей дождя.

* *
*

За взрывами весенней воли
По золоту тяжелых крыл—
Подробный вылет темной доли
Твой дикий воздух взором взрыл

И тягу двух таят оплечий
Венцы словямые дивес,
И грозной полыби полетье,
Суровых былей влажный мнестр.

Приди в предсмертии конечном
В края отрепетных морян
И бурый вал, что лавой белой
Ты опылай отгул полян.

ГРИГОРИЙ ПЕТНИКОВ

ВТОРОЙ КРУГ ВЕСНЫ

Пои и пой в военном дыме
Самозабвение времен...

И на становищах весны
Установив живые влаги,
Нежданно вырастают сны
Первоцветением купавы.

Такой же благовест реки!
Такой же крест,—такой же отдых
И на поветриях ольхи
Хмельные буйственные вздохи

И владу холода прияв
В развёрнутые мирозданья,
Ты—нежная, немая явь
И певческий твой вечен данник

Природа северо устала
Лелеять небытийно сны
Стоветвием—столетье тала,
Что явственная синь весны...

На изумрудные поруки
Отдав в разлив иной февраль,
Поет весеннейшею вьюгой
По руслам рвущуюся даль.

ГРИГОРИЙ ПЕТНИКОВ

ПОСМЕРТЬЕ

В кору хоронят соки слепо
Раденья тонких вербных вен
И хладами вскормленный север
Уже заведомо забвен.

А вот, когда в весны предсердьях,
Встает аорты тяжкой ярь,
Ты володом каких посмертий
Вздыхаешь целины испарь.

ГРИГОРИЙ ПЕТНИКОВ

ПОЭТУ ГРИГОРИЮ ПЕТНИКОВУ

Распахни свою душу, раздень.
До—нага ее и в музыку!
Человеческому сердцу узко
Под ребрами в этот день.

Яростными красками зажги
И песнями улицы обрадуй,
Чтоб звенели, взмывая и падая,
Железные твои шаги.

Выкуем огонь, горя.
Наново запашем вечность.
На красной звезде пятиконечной
Молот и плуг не зря.

Правда сегодня у того,
Чье сердце впаяно в толпы.
Чьи глаза от грядущего—голубь
Правда сегодня у того.

НАТАН ВЕНГРОВ

П А Н

На площади! К радости,
Яркой, как ткани,
Красным
Облекши грудь и бедра.
Он воскрес!
Небо осмеянное, тусклое,
Завистливо смотрит вниз,
Где земля тонет в цветах.
Гремят тимпаны.
Он придет, придет.
Литавры ликуют—
Он—бог.
От звуков его тростниковой флейты
Трескаются черепные покрышки домов,
И медленно сползает с костяшек лестниц
Вязкая серость мозга.
На улицы! Шумно и стоцветно
Развейте многоликие стяги.
Пусть все сердца забьются в такт
Единого сердца,
Вещего Пана.
Сквозь тысячи тысяч глаз
Глядите.
Как тротуары екатся
От безумья плясок.
Еще не выкованы медные фанфары
Чтоб трубить новое счастье...
А разве наша радость—не фанфары?
Она пламенеет, как ткани,
Красным
Облекающие грудь и бедра.
Он воскрес! Он воскрес!
Великий Пан!

3

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских.
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове расставанья,
Какая нам разлука предстоит,
Что нам сулит петушье восклицанье,
Когда огонь в Акрополе горит.
И на заре какой то новой жизни,
Когда в сенях лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьет.

И я люблю обыкновенье пряжи.
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу словно пух лебяжий
Уже босая Делия летит.
О, нашей жизни скудная основа.
Куда как беден радости язык.
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Не нам гадать о каменном Эребе.
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано, гадая, умереть.

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Друзья, мы—римляне. И скорби нет предела.
В осеннем воздухе разымчиво паря,
над гордым Форумом давно отпламенела
золоторжавая закатная заря.

Друзья, мы—римляне. Над Форумом державным
в осеннем воздухе плотнеет долгий мрак,—
не флейты слышатся,—со скрипом своенравным
телеги тяжкие ползут под вой собак.

Друзья, мы—римляне. Мы истекаем кровью.
Владетели богатств, не оберегши их,
к неумолимому идем средневековью
в дыханьях осени и тусклостях ночных.

Но будем римляне! Коль миром обветшалым
навстречу брошены раз'явшейся земле,—
мы трубадурами по грубым феодалам
пойдем, Орфеев знак нажегши на челе.

Пред силой музыки дыханье бури—немо.
Победа первая нас мощно озарит,
когда разбойник-граф от боевого шлема
от'ятое перо в чернило погрузит.

Пусть ночь надвинулась. Пусть мчится вихрь пожара,—
к моим пророческим прислушайтесь словам:
Друзья, мы—римляне! И я приход Ронсара
в движении веков предвозвещаю вам.

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ

Моя душа—в тройном проклятьи.
Я бог и зверь и человек
И обагренное распятье
Я возношу из века в век.

Утроено мое страданье
Непримиримою враждой—
И одинок я в мирозданьи
С моим проклятьем и мольбой.

И трижды распяты жестоко
И бог и зверь и человек.
Скрижаль Грядущего Пророка
Я возношу из века в век.

На крыльях жертвенного дыма
Взлетев на алтари огня,
В тревоге жду я серафима,
Чтоб он мечем рассек меня.

ДЭВАЙОН

У дерева разлегся козлоногий.
Безмолвная в его руках свирель.
Он смотрит в даль извилистой дороги.

Руины портика—и вьется хмель.
Безмолвный час застывших очертаний!
И в синеве белеет капитель.

Бежит волна неслышных колебаний
И одинок—печально вьется шмель.
Вечерний час тоскующих мечтаний.

ДЭВАЙОН

П А Н

сатирическая комедия, в трех действиях, в прозе

ШАРЛЬ ВАН-ЛЕРБЕРГ

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Та же декорация. На столе золотые вазы, чаши, ларцы и золотые украшения с драгоценными камнями, все это восточной роскоши. Цветы на полу и на пороге. Над маленькой дверью, открытой в сад, который весь залит ярким солнечным светом, гирлянда из белых цветов, перевитых лентами, и из сосновых шишек. Слышится отдаленная музыка.

СЦЕНА I

Пьер, Анна, Пономарь, Привратник

(Привратник у двери. Он одет в церемониальный костюм: красная ливрея, белые чулки, башмаки с пряжками и шляпа пирогом с перьями. В руке алебарда.)

Привратник.—Войдите, не бойтесь, Жозеф. Они ушли.

Пономарь.—(Он входит с осторожностью, осматриваясь кругом. На нем очень длинный черный сюртук и черная шелковая шляпа, старого фасона. Он держит руки в рукавах своего сюртука) Ах, господи! Так это здесь?

Привратник.—(Пьеру и Анне,) Постановлено капитулом вместе с коммунальным советом, что сегодня утром на этом самом месте будет устроено тайное совещание между церковными и гражданскими властями.

Пьер.—(равнодушно) Как им угодно.

Привратник.—(показывая на правую сторону) Стол лучше поставить там. Там мы выиграем больше места.

Пономарь.—(как бы пробуждаясь от сна) Действительно.

Привратник.—Помогите мне. (Привратник и Пономарь переносят стол на правую сторону). Не хватает мест для сиденья. (Пьер и Анна приносят каждый по скамейке). Только три скамьи? Посмотрим, сколько нас? (Считая по пальцам) Имеется господин кюре, господин аббат, господин бургомистр и я, итого четверо.

Пономарь.—Коммунальный секретарь и я.

Привратник.—Итого шестеро. Еще капуцин.

Пономарь.—Итого семеро.

Привратник.—Нас семеро.

Пономарь.—Вы забываете господина учителя.

Привратник.—Ах, да, стало быть, восемь человек. Мы поставим скамью с этой стороны. (Они ставят скамью перед столом и размещают скамейки). Вот здесь... Ах! вот и власти.

СЦЕНА II

Те же. Кюре, Бургомистр, Аббат, Учитель

Кюре.—(Он очень стар и ходит, опираясь на трость, в руке у него табакерка. Из кармана его суганы высовывается красный платок. Бургомистру, которого он останавливает у двери перед входом) Это чудо!

Бургомистр.—Вы, действительно, верите, что это яблоки?

Кюре.—Я этого боюсь.

Бургомистр.—Яблоки в первый день весны, в то время, когда все еще в цвету!

Пономарь.—Это невероятно, но это настоящее чудо.

Аббат.—(учителю) Нет, милостивый государь, естественное явление...

Учитель.—(в сюртуке и в греческом колпаке) Позвольте, природа...

Аббат.—Ох! эта природа...

Пономарь.—(убежденно) Природа. Это скандал.

Кюре.—(пономарю) Принесли ли вы с собой святой воды?

СЦЕНА III.

Те же. Капуцин, секретарь, потом лесной сторож

(Капуцин входит с секретарем. На нем одеяние ордена св. Франциска, и в одной руке у него кропильница и ведерко, а в другой большая книга в пергаментном переплете).

Капуцин.—Вот она, в этой ведерке.

Кюре.—Хорошо.

Секретарь.—(Он одет в черное, под мышкой у него книга для записей и за ухом гусиное перо) Невозможно писать из-за этих ваз...

Аббат.—(привратнику) Очистите стол.

Учитель.—(рассматривая чашу, которую он взял со стола) Нет! но это из золота.

Бургомистр.—Это принадлежит цыганам. (Учитель ставит поспешно чашу на стол. Пономарь роняет вазу, которая у него в руках, на пол. Она разбивается.

Анна.—(собирая осколки и кладя их в передник) Поосторожнее однако! Это свадебные подарки моих детей.

Лесной сторож.—(Он входит, запыхавшись и стремительно. На нем полная форма: голубой зипун, жандармская шляпа пирогом, бляха на широком ремне, портупея и сабля, желтые гетры) Ух! Я не знаю, где они. Я не мог дойти до конца сада из-за цветов. Можно задохнуться от их запаху. Розовые кусты выросли, как деревья. Невозможно пробраться через них. Это дьявольская чаща. Идешь и спотыкаешься на кучи цветов. Дух занимается. А яблоки!..

Кюре.—Действительно, это яблоки?

Лесной сторож.—Их прямо миллиарды.

Кюре.—(очень взволнованный) Несомненно, это чудо.

Лесной сторож.—Нельзя шагу ступить, чтобы не упало вам на голову несколько штук.

Пономарь.—И воздух так заражен их запахом, что я, как будто, опьянел, от него.

Бургомистр.—Отдохните.

Секретарь.—Не хотите ли выпить воды? (Он наливает ему воды в чашу, которая находится на столе).

Пономарь.—(выпив и намериваясь поставить чашу обратно) Благодарю.

Аббат.—(вырывая у него чашу и бросая ее на пол) Но из этой чаши пил дьявол!

Пономарь.—Ничего, все уже прошло.

Лесной сторож.—Факт тот, что мне невозможно одному сдержать толпу у изгороди виноградника. Некоторые перелезают через ограду.

Аббат.—Почему так?

Лесной сторож.—Они хотят видеть чудо, как они говорят.

Аббат.—Нужно их прогнать.

Бургомистр.—(энергично) Конечно.

Лесной сторож.—Да, господин Бургомистр, но это не возможно сделать мне одному. Прямо теряешь голову. Вся деревня сбегается туда. Они ели даже яблоки, несмотря на мое запрещение.

Аббат.—Следовало бы потребовать жандармерию.

Лесной сторож.—(с угрозой) Я иду туда обратно. Мы посмотрим—удастся-ли...

Аббат.—Скажите им, что запрещены под страхом смерти, я хочу сказать,—под страхом смертного греха, касаться плодов этого сада.

Лесной сторож.—И однако это не помешало моей жене попробовать их.

Капуцин.—Как так?

Лесной сторож.—Да, я застал ее как-раз в ту минуту, когда она собиралась вкусить запрещенного плода. Я ее побил и позвал доктора.

Секретарь.—Только-бы не случилось какого-нибудь несчастья!

Лесной сторож.—Несомненно что-нибудь случится, господин секретарь. Дети взбираются на деревья.

Секретарь.—Следует мне пойти посмотреть, нет-ли там моего мальчишки.

Лесной сторож.—Конечно, он там. Я видел его в фруктовом саду.

Секретарь.—(вставая с места) А! Бандит! Подожди ты у меня! (Он делает вид, что хочет последовать за уходящим лесным сторожем).

Бургомистр.—(удерживая секретаря) Это невозможно. Мы должны заняться обсуждением. (Секретарь садится на свое место).

Бургомистр.—Слово принадлежит господину Кюре.

Кюре.—(занятый своею мыслью) Я, я ничего не знаю. Все, что я видел, это—чудо...

Аббат.—Но, господин Бургомистр, который был на месте происшествия...

Бургомистр.—Да, сегодня ночью, около десяти часов. Когда я ложился спать, лесной сторож пришел за мною, докладывая, что цыгане спялись с табора, без разрешения, и что они отправились на гору необыкновенным образом, как он выразился в протоколе.

Секретарь.—(читая) Необыкновенным и мрачным образом.

Бургомистр.—Прекрасно, мрачным образом, это потому что луна еще не всходила. Так как ночь была довольно светлая, я подошел к окну. Видно было, как они поднимались на гору процесией, но ничего не было слышно. Однако, с ними были их музыкальные инструменты, как это явствует из протокола, но они не играли на них.

Кюре.—Это странно.

Бургомистр.—Они не тревожили ночного покоя, и все было бы в порядке, если бы им не было запрещено сниматься с табора без нашего предварительного разрешения и водить с собою диких животных. Тотчас я надел свой шарф и прибыл на место происшествия, в сопровождении лесного сторожа. Они, действительно, были здесь, на этом самом месте, и лежали на земле вместе со своими животными.

Кюре.—Это необыкновенно.

Бургомистр.—Они спали, но они не нарушали порядка. Я не счел нужным их беспокоить и отложил допрос на следующий день. Пока они не нарушали порядка... Вот все, что я знаю. Я отправился спать. Викарий видел остальное. (Он садится).

Аббат.—(вставая) Господа! Я вошел сюда несколько минут спустя, после посещения господина Бургомистра, но то, что я видел, более важно. Я сказал бы даже, что это факт такой важности, что всех его последствий даже не возможно перечислить. (Всеобщее удивление). Вы только что были свидетелями части этого скандала, вы видели его вашими собственными глазами, проходя через этот виноградник, где семена дьявола взошли в одну ночь и принесли свои плоды. Дело идет здесь не о простом нарушении благочиния. Предмет, который соединил нас, сегодня утром, не принадлежит к числу тех, которым можно дать определение необыкновенных или мрачных, но следует назвать дьявольскими (Опять всеобщее удивление). Я это тотчас угадал. Эти слова: Они идут на гору, то-есть, на возвышенное место, меня поразили, как громовой удар.

Капуцин.—Действительно, это из Библии!

Кюре.—(пораженный) Правда?

Капуцин.—(открывая свой фолиант) Из книги царей. Вот... книга III, Глава XIV, стих 23: „Aedificaverunt enim, et sibi, aras et statuas et lucos, super omnem collem excensum".

Привратник.—Что это значит?

Бургомистр.—Переведите, пожалуйста.

Капуцин.—Они воздвигли алтари Сатане на возвышенном месте. Вот, что это значит.

Аббат.—Превосходно. Язычники, то есть цыгане, не поклоняются нашему богу. У них есть свой бог и это, вы хорошо знаете, Вельзевул. И действительно, он сидел там (показывая на место, где сидит Кюре) и спал, положив голову на стол.

Кюре.—(ошеломленный) Кто такой?

Аббат.—Вельзевул.

Кюре.—Да сохранит нас Господь Бог от него!

Капуцин.—Нужно было бы освятить этот стол.

Пономарь.—(вставая) Я сейчас это сделаю. (В то время как Аббат продолжает говорить, Пономарь кропит стол и всех присутствующих. Некоторые крестятся).

Аббат.—Я его тотчас узнал и стал заклинать его именем Господа Бога, чтоб он удалился; но в противуположность действию, которое наблюдалось в подобных случаях всеми отцами церкви, святые слова, на этот раз, не обратили его в бегство. Он противился, упорствовал и, я заявляю об этом, два свидетеля, присутствующие здесь, взяли его кощунственно под свою защиту и воспрепятствовали мне прогнать его силой.

Кюре.—(Пьеру) Как это вы не устыдились принять дьявола у себя?

Пьер.—(вставая) Это не дьявол, господин Кюре, это Бог.

Анна.—(также вставая) Да это Бог, сам лично.

Кюре.—(ошеломленный) Что такое?

Аббат.—Вы слышите, они богохульствуют.

Бургомистр.—(Пьеру) Ну, разскажите нам, как все это произошло.

Пьер.—Было около семи часов. Солнце садилось в море. Я был на холме с козлом и смотрел на корабль, который проходил мимо. У него была желтая корма и красные паруса. Матросы кричали. Мне показалось, они кричали, что кто-то умер, утонул без сомнения. И вот, в то время, как я стал кричать сам также, прибежала моя жена и моя дочь. Мы стали кричать все вместе, подняв руки, как вдруг кто-то вышел из воды. — Нет, я не умер,—сказал он, смеясь. То был человек, прекрасный, как райский Бог, и солнце, заходившее как раз сзади него за море, придавало ему чудесный видъ. Тотчас моя жена сказала: Это Бог! И моя дочь упала на колени, говоря также: Это Бог! Но я сказал: Это человек— он был совершенно голый... Мы отвели его в дом и закутали его в простыню, чтобы дать ему согреться. Потом мы усадили его за наш стол и дали ему попить и поесть. И мы ели и пили вместе с ним. Потом он нам сказал, что он пришел из-за моря, без сомнения, он хотел сказать с того света, и он заснул, положив голову на стол. Ему смертельно хотелось спать.

Анна.—И тут вошли ангелы.

Кюре.—Ангелы?

Бургомистр.—Она хочет сказать цыганки.

Аббат.—(поправляя) Служители дьявола.

Кюре.—А! И под каким предлогом?

Пьер.—Без всякого предлога.

Бургомистр.—Что же они сказали?

Пьер.—Ничего. Они легли на пол и уснули.

Бургомистр.—Я не вижу в этом ничего дурного.

Кюре.—И вы не спросили у него, как его зовут.

Пьер.—Зачем? Я никогда не спрашиваю людей, как их зовут. С меня довольно их лица.

Капуцин.—Один вопрос. Так как дьявол представился свидетелям во всей своей отвратительности, то заметили ли они, что у него козлиные ноги?

Аббат.—Да, это так; и, кроме того, у него рога. Я их видел.

Пьер.—У него уши и ноги не такие, как у всех людей, вот и все. Это доказывает, что он бог. (Общее движение).

Пономарь.—Прекрасное доказательство!

Аббат.—Это доказывает, что он дьявол. Это рассеет, я надеюсь, все сомнения.

Капуцин.—Очевидно.

Учитель.—Следовало бы посмотреть.

Кюре.—(смущенный) Это не совсем ясно...

Буртомистр.—Во всяком случае, этого недостаточно. (Пьеру). На каком основании еще вы считаете его Богом?

Пьер.—На основании всего: по его лицу; по тому, что он был совершенно голый; по тому, как он спит, ест, пьет, смеется, танцует.

Учитель.—А разве он танцевал?

Пьер и Анна.—Он танцевал, выходя из воды.

Аббат.—(пожимая плечами) И так, значит, его манера смеяться и танцевать доказывает, что он Бог!

Пономарь.—Бог, который умеет танцевать; (Раздается смех)

Привратник.—Это нелепо.

Капуцин.—И непристойно.

Аббат.—(показывая на Пьера) Этот человек—сумасшедший.

Кюре.—(смущенный, Аббату) Уверены-ли вы, по крайней мере, что это не Бог?

Аббат.—Какой бог?

Кюре.—(наивно) Бог-Отец, например...

Аббат.—(с видом сожаления). Ах, господин Кюре!..

Пьер.—Он сам сказал: Я—Бог.

Кюре.—Все это очень не ясно. Мы забыли призвать на нас благодать Св. Духа.

Аббат.—Если мы будем подвергать сомнению даже самую личность дьявола, то до чего мы можем дойти? Разве он не назвал сам себя, сказав: Я—Пан? А что иное значит Пан, как не дьявол?

Учитель.—Позвольте...

Боргомистр.—Конечно, нужна достоверность. Но имеется на лицо чудо.

Аббат.—Творит-ли дьявол чудеса?

Капуцин.—(категорически) Да, он творит чудеса.

Аббат.—(иронически) Невинные чудеса? Чудеса с розами... Как св. Елизавета?

Кюре.—И с яблоками?

Аббат.—Никогда.

Капуцин.—Почему же нет? Он обезьянничает с Бога.

Учитель.—(возражая) Симон маг...

Бургомистр и прочие.—Но...

Учитель.—Позвольте. Возможно, что мы находимся в присутствии простого естественного явления.

Аббат. Вы все находите естественным, милостивый государь. А я, я полагаю, наоборот, что ничего нет естественного в природе, потому что все зависит от воли Божией, которая не подвластна законам природы.

Учитель.—Для меня, Пан ни человек, ни бог, ни дьявол. Он все. Он—великая сила, которая все зарождает, творческая сила вселенной. Все—бог и бог—все.

Аббат.—Слова! Слова!

Пономарь.—Поэзия!

Капуцин.—(смеясь) Все равно, как Венера...

Пономарь.—Этой еще нам не доставало!

Учитель.—(вставая) Пана узнают по его танцам, по его смеху, говорит этот человек. Он прав. Пан веселый бог, единственный в мире. То, что вы называете чудом, я называю естественным и славным явлением весны. Без сомнения, цветы и плоды никогда еще не появлялись у нас в это время года и в таком изобилии, но они появлялись где-нибудь в другом месте. Достаточно какого-нибудь благоприятного дуновения, какого нибудь магнетического или электрического явления, причины которого мы еще пока не знаем и которое мы считаем сверхъестественным.

Аббат.—(презрительно) Фразы учителя!

Учитель.—(с силой) Одна природа божественна! (Неодобрительное движение).

Аббат.—Вы, пожалуй, еще станете сомневаться в самом существовании обвиняемого? Я его видел, а также видели и свидетели.

Учитель.—Прекрасно, да, я в нем сомневаюсь!

Все.—Ну, ну!

Пономарь.—(вставая, с яростным видом) Я его тоже видел, я, я был там.

Учитель.—Я отрицаю его существование. Это не более, как только естественное явление.

Аббат.—Вы шутите. Достаточно пойти туда и увидеть своими собственными глазами

Учитель. Свидетельство чувств обманчиво.

Аббат.—Так, вот, какую мораль преподаете вы детям!

Бургомистр.—Господа, успокойтесь. (Пономарь садится. Точно также и учитель, который с этого мгновенья делает вид, что он совершенно не интересуется дебатами).

Аббат. Пан—бог атеистов.

Капуцин.—Совершенно ошибочно и еретично предполагать, что Пан никогда не существовал или теперь более не существует. Он существует вечно, и я в него верю.

Кюре.—(удивленный) Вы в него верите?

Аббат.—Достопочтеный отец хочет сказать, что Пан есть Пан, то-есть один из бесчисленных демонов, которым поклонялись люди до пришествия Спасителя. Как таковой он, несомненно, существует. Дьяволы бессмертны точно также, как ангелы, и Бог может им позволять проявляться на земле для искушения людей: но Бог их посылает, главным образом, в наказание за наши грехи. Пан ниспослан в наказание за пантеизм. Его призывали, он и пришел.

Капуцин.—Именно так.

Кюре.—(Пьеру) Были вы преданы пантеизму?

Пьер.—(вставая) Без сомнения, господин Кюре...

Бургомистр.—Как без сомнения? Кто же вас посвятил в ересь? Знаете-ли вы, по крайней мере, что это такое?

Пьер.—Нет, господин Бургомистр, я не был в школе.

Кюре.—Все это не ясно. Имеются другие свидетели?

Пьер.—Имеется еще моя дочь, господин Кюре.

Кюре.— А! Где же она?

Пьер.—(смущенно) Я думал, что господин Кюре понял...

Кюре.—Я? Я ничего не понял.

Пьер.—Она в роще с Паном.

Кюре.—В роще? Что же она там делает, вместо того, чтобы быть здесь и давать показания?

Пьер.—Они сочетались. (Волнение).

Аббат.—Мы уже не можем ее видеть. Ею владеет бес.

Капуцин.—Я желал бы знать, как и когда он ею овладел.

Пьер.—(повертывая свою фуражку в руках) Но.. сегодня ночью ..там на верху, в комнате... Я не знаю как.

Аббат.—(прерывая) Достопочтенный отец хочет сказать: когда в нее вселился бес. Мы у вас вовсе не спрашиваем о подробностях всех этих гнусностей.

Пьер.—Они упали в об'ятия друг к другу. Мы не думали, что это дурно. Мы стали плакать. Ведь должно же это было случиться когда-нибудь. Мы их благословили... И я сказал: Да свершится воля Божья и молились в ожидании зари.

Аббат.—И не стыдно вам вмешивать святое имя Господне в ваши мерзости?

Пьер.—Тогда-то мы услыхали музыку, колокола, птиц, море, весь мир. .

Анна.—И уведали рай и Ангелы услаждали нас музыкой.

Пьер.—Да, сад, весь в цветах.

Кюре.—Это странно. Я больше ничего не понимаю.

Капуцин.—И я тоже.

Кюре.—(Аббату) Что это за история? Вы об этом нам ничего не сказали?

Аббат.—Я умолчал из стыдливости.

Капуцин.—Вы не правы; мы должны все знать.

Разные голоса.—Конечно.

Аббат.—Факт тот, что они отдали свою дочь дьяволу.

Кюре. Это ужасно. И вам не стыдно?

Пьер.—(вставая, торжественно) Мы отдали ее Богу и его любви. Если мы поступили дурно, пусть он нас накажет.

Аббат.—Наказание придет в свое время.

Капуцин.—В конце концов, как все это произошлс?

Аббат.—Так как вы на этом настаиваете, то вот вам: дочь и дьявол вошли в комнату. Потом старики взошли за ними, чтобы их благословить. Тут я спасся бегством. Это было невыносимо.

Капуцин.—Вы были неправы. Следовало все увидать. Дьявол узнается по его деяниям.

Кюре.—(Пьеру) И потом?

Пьер.—Мы молились в ожиданьи зари.

Анна.—И ангелы услаждали нас музыкой.

Бургомистр.—Она хочет сказать цыганки.

Пьер.—На заре, они встали и предложили нам эти подарки для наших детей, эти вазы, эти драгоценные украшения...

Аббат.—Хорошо, мы видим.

Анна.—(показывая на комнату и в экстазе) А потом наши дети вышли, оба сияющие и обнаженные, словно два солнца. (Волнение).

Пономарь.—(складывая руки) О ужас! И ваша дочь?

Анна.—(показывая кожу пантеры, которая у ней на руке) Вот ее звериная шкура, которую я подобрала.

Аббат.—Оставим это.

Капуцин.—(нравоучительно) Одежда дьявола это отсутствие всякой одежды.

Пьер.—И они отправились процессией в рощу, ангелы с тиграми во главе, а за ними моя дочь и Бог.

Кюре.—Но, что они могут делать в роще?

Пьер.—Я понял так, что дело шло о каком-то храме. Мы хотели за ними пойти, но Пан нам велел остаться. Обряд был тайным. Мы остались на пороге, чтобы слушать неспокойствия и любоваться на цветущий сад. (Всеобщее продолжительное удивление).

Капуцин.—Это многозначительно. У дьявола все происходит наоборот. Обряд следует за актом.

Учитель.—(насмешливо) Они повенчались по цыгански, чего же тут! (Смех).

Аббат.—Тут не над чем шутить, милостивый государь. Это очень важная вещь.

Бургомистр.—Конечно, и я не потерплю подобных публичных скандалов. Это преступает все границы. Это преступление против нравственности.

Пономарь. Это невероятно. Быть может, господин Кюре, пошлет меня посмотреть?

Привратник.— У вас, при одном виде всего этого, закружится голова.

Аббат.—Вы видите, я нисколько не преувеличивал.

Бургомистр.—Я сумею исполнить свой долг.

Кюре.—И это все?

Пьер.—Все.

Бургомистр.—(Пьеру) Вы можете садиться.

Кюре.—Все это очень неясно. Мы никогда из этого не выпутаемся. Я предлагаю поставить вопрос на голосование.

Все.—(После минутн. удивления). Да, да.

Бургомистр.—(стоя) Итак поставлен на голосование следующий вопрос: Есть-ли Пан дьявол или это сам Господь, то-есть, Бог, явившийся в человеческом образе? Вы встанете, господа, сообразно с вашим мнением. Голосующие за Бога. (Все встают, кроме Секретаря и Аббата).

Бургомистр.—(считая) Девять (Все садятся).

Аббат.—Как девять? Получилось большинство утверждающих, что Пан—бог? Это невозможно! Тут недоразумение.

Кюре.—Я голосовал, разумеется, за Бога.

Пономарь и вся скамья*).—Мы голосовали, как господин Кюре.

Аббат.—Это неправильно. Кюре не понял. Дело идет о том, чтобы узнать, кто убежден в том, что он не бог.

Секретарь.—Вопрос был неясно поставлен.

Аббат.—Очевидно.

Бургомистр.—Начнем сначала. (Кюре встает, точно также Аббат, Секретарь, Учитель, Пьер, Анна и вся Скамья).

Кюре.—За кого же голосуют?

Секретарь.—За дьявола.

Кюре.—(быстро садясь) Ах. Боже мой! (Вся скамья также садится).

Бургомистр.—(считая) Пять.

Аббат.—(раздраженный) Да, нет же, нет! Кто думает, что Пан—дьявол? Ведь это-же очень просто. (Кюре и Скамья встают).

Бургомистр.—(считая) Раз, два, три, четыре. (Он останавливается перед группой на конце стола, с правой стороны, в которую входит Учитель, Пьер и Анна.)

Учитель.—Что касается меня, я воздерживаюсь от голосования.

Аббат.—Пусть так, но прежде всего, пастух и его жена не имеют голоса в капитуле. (Пьер и Анна садятся).

Кюре.—Не будем усложнять вещей.

Бургомистр.—(считая) Итак получается восемь.

Кюре.—Теперь восемь голосов? Кто-же получил большинство?

Все голосовавшие.—(вместе) Дьявол.

Аббат.—(поправляя) То-есть, большинством восьми голосов, стало-быть абсолютным большинством, признано что Пан—сам дьявол.

Кюре.—(облегченно) А! тем лучше!

Учитель.—Я требую, чтобы произвели голосование относительно естественного явления.

Бургомистр.—Голосующие за естественное явление. (Встает один Учитель). Один голос за естественное явление.

Аббат.—Дело решено. Он назвал себя Богом. Он нарушил клятву, он богохульствовал, он блудодействовал, он совершил наоборот Святое Таинство брака, он виновен во всех преступлениях. Не нам проникать в намерение Провидения и спрашивать, почему оно ниспослало на нас этот бич. Важно, как нам отнестись теперь к лукавому. Что касается меня, я предлагаю сжечь его живым.

Капуцин.—Да, и вместе с его женой.

Бургомистр.—Я протестую. Не будем превышать наших прав.

Учитель.—Такие меры не допустимы в наш век.

Кюре.—Нужно изгнать его заклинанием.

Аббат.—Можно изгонять его заклинанием лишь из бесноватых. Мы можем произ-

*) Скамья обозначает тех, кто на ней сидит: лесной сторож, Капуцин, пономарь и привратник.

вести заклинание над женщиной, но не над самим дьяволом. Его прогоняют.

Капуцин.—Но если не удастся прогнать его так легко, как в былые времена.

Кюре.—Следует применить великие обряды.

Бургомистр.—Каким же образом нужно действовать?

Капуцин.—(открывая свой фолиант и читая) «Erat autem ibi, circa montem, grex porcorum magnus, pascens..—Et deprecabantur eum spiritus dicentes: mitte nos in porcos, ut in eos introcamus...—et exeuntes spiritus immundi introierunt in porcos». (Марк, глава I, стих 19). Способ вполне определенный. Так действовал наш Господь.

Аббат.—Именно так. Следует вогнать дьявола в тело свиньи.

Кюре.—(Пьеру) Есть у вас здесь свинья?

Пьер.—Нет, у меня есть только козел, но я не хочу вмешиваться в это дело.

Кюре.—Пусть пойдут, поищут свинью в деревне. (Привратник уходит).

Бургомистр.—Но если он не войдет? Следует все предусмотреть.

Аббат.—(энергично) Его заставять войти силой.

Капуцин.—(одобрительно) «Compelle intrare».

Бургомистр.—Если он войдет, он повергнет в ужас всю деревню.

Аббат.—Его прогонят в море.

Капуцин.—(раскрывая фолиант и читая) «Et magno impetu praecipitatus est in mare».

Бургомистр.—Да, но если он выплывет оттуда? Мне не нравится этот способ. Лучше следовало бы заставить его войти в тело какого-нибудь безвредного, но зловещего животного, например, в тело совы. Гораздо легче прогнать из деревни сову, чем свинью.

Капуцин.—Или в черную кошку. Это излюбленное животное колдуний.

Пономарь.—Или в жабу, если вам угодно. Жаба—животное мирное, хотя и дьявольское. Она мирно сидела-бы на краю лужи, и от нее отделывались-бы тем, что не проходили по тому месту.

Кюре.—Все попробуем.

СЦЕНА IV.

Те же, привратник, крестьянин.

(Входит Привратник в сопровождении Крестьянина в синей блузе. Этот последний держит под мышкой поросенка, который орет благим матом.)

Крестьянин.—Вот свинья.

Кюре.—(вставая) Прекрасно. Мы сейчас отправимся. (Пономарь и Капуцин также встают).

Кюре.—(Пономарю) Есть-ли у вас свеча и кадило?

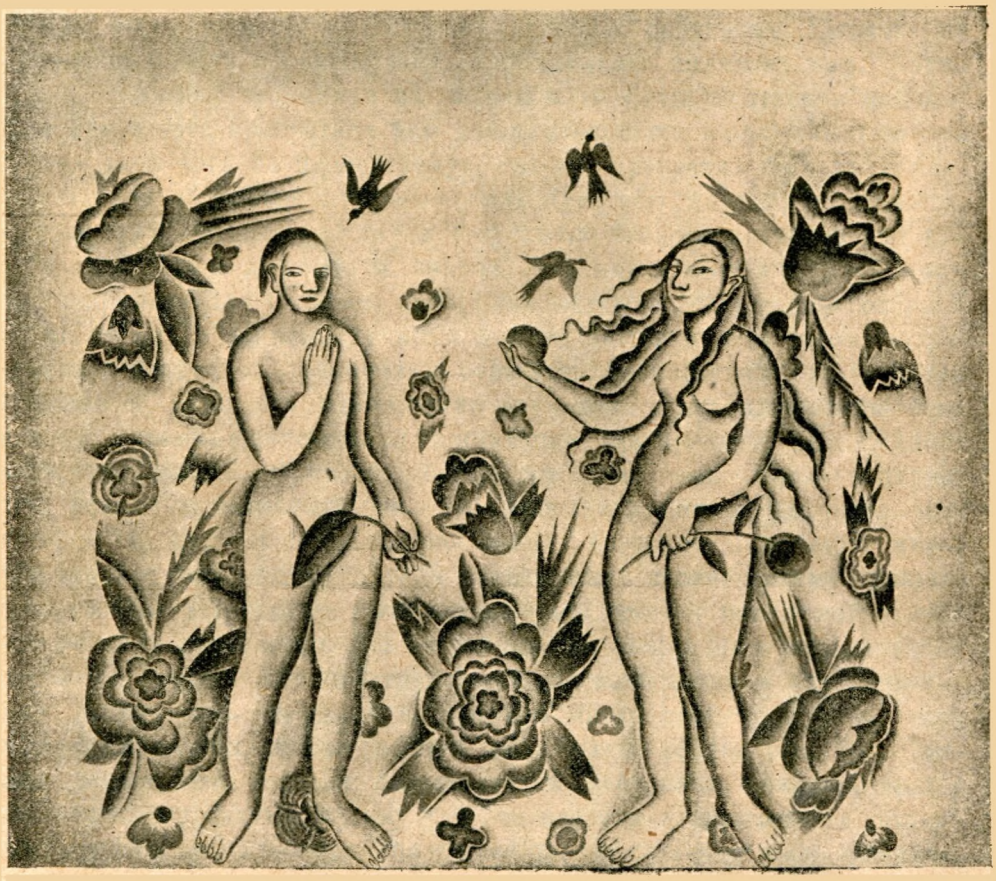
Пономарь.—Вот они, господин Кюре.

Кюре.—Зажгите их. (Пономарь зажигает свечу и раздувает кадило, раскачивая его. Потом Кюре и Пономарь надевают свои стихари.

Капуцин.—Я понесу ведерко со святою водой и кропило,

Кюре.—Где же мой требник? (Роясь в своих карманах). Ах! Вот он. Мы можем итти. Привратник, идите впереди шествия. (Шествие двигается в следующем порядке: Привратник с алебардой; Пономарь со свечой и кадилом; Капуцин со святою водой и кропилом; Крестьянин с поросенком; Кюре, Присутствующие стоят).

Бургомистр.—Да, поможет вам Бог. (Шествие выходит. Слышно с улицы пение духовенства и визг поросенка).



БОБРИЦКИЙ, КОСАРЕВ „ПАН" ЗАНАВЕС З АКТА

О ПАНТЕИЗМЕ

(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Спинозов пантеизм замечателен тем, что все проникающая идея единства всего сущего, свойственная вообще пантеизму, Спинозе не помешала понять и реалистически истолковать видимый мир. Бруно идеей вселенной отодвинул на задний план Бога, индусская философия идеей бога превратила всю действительность в иллюзию. Спиноза возвел идею бога на недосягаемую высоту, превратил бога из сердитого старца в бесконечную всеобъемлющую, всю полноту реальности, содержащую сущность. Если бог безусловно бесконечен, то, значит, вне бога ничего не может быть и, значит, весь мир покоится в боге. Потому бог и природа для Спинозы одно. Если индусская философия говорила то же, то она, в данном случае, и под природой и под богом подразумевала какую то отвлеченную сущность, познаваемую только путем откровений, сущность единственно реальную и потому единство бога и мира оказывалось все-таки достаточно призрачным. Так Спиноза конкретно понимает своего бога: бог это весь мир, — материя, дух, все ее проявления, но бог еще бесконечно большее, если материя и дух свойства, проявления бога, то бог еще имеет бесконечное множество других неведомых человеческому разуму свойств. Это утверждение вытекает из идеи, что бог заключает в себе всю полноту реальности, где он ничем не может быть ограничен не только во времени и в пространстве, но и в качественном отношении— богу должно быть присуще бесконечно много свойств, т. к. он последняя инстанция, основа всякой возможной реальности. Так Спиноза делает бога гораздо большим, чем вселенная, открывающаяся человеческому разуму, потому что эта вселенная оказывается только одним из способов проявления божества, но при этом надо заметить, что наша вселенная от этого не становится для Спинозы ничтожной, недостойной внимания. Наоборот—наш мир бесконечно совершенное проявление бога и к тому же единственно доступное человеческому разуму. Законы нашей природы не видимость, не что то низшее, но реальная сущность бога и, изучая эти законы, мы постигаем волю бога. Так Спиноза удивительным образом от своего, казалось бы, чисто религиозного понимания мира (Бог—природе), приходит к естественно-научному мировоззрению, и предвосхищает достижения этого мировоззрения с невероятной для 17 века мудростью. В мире нет, учит Спи-

ноза, вне его лежащих целей, к которым, будто бы, стремится природа, уже потому их нет, что вне природы нет ничего. В мире нет произвола—свобода бога состоит в том, что он действует по законам собственной необходимости, и имя этой необходимости—причинность. Этому закону подчинен и человек, ведь и он частица божества. Но тогда человек в своих поступкахъ не свободен. Он поступает не так, как ему подсказывает каприз, но по железной необходимости, царящей в мире. И нравственность не есть из вне навязанный человеку долг, который человек может, по свободной воле, принимать или не принимать, нравственность вытекает из сущности человека: человек прежде всего живое—стремящееся к самосохранению, добро это радостное чувство, безпрепятственно осуществляемого самосохранения, само выражение развития жизни. Так, этим положением, кладущим в основу этики реальный, научный факт инстинкта самосохранения, Спиноза превосхитил современное научное понимание нравственности. Развивая свою мысль дальше, Спиноза, точно так же, как марксизм в своей этике побеждает опасности вывести из инстинкта самосохранения нравственность эгоизма и индивидуализма.

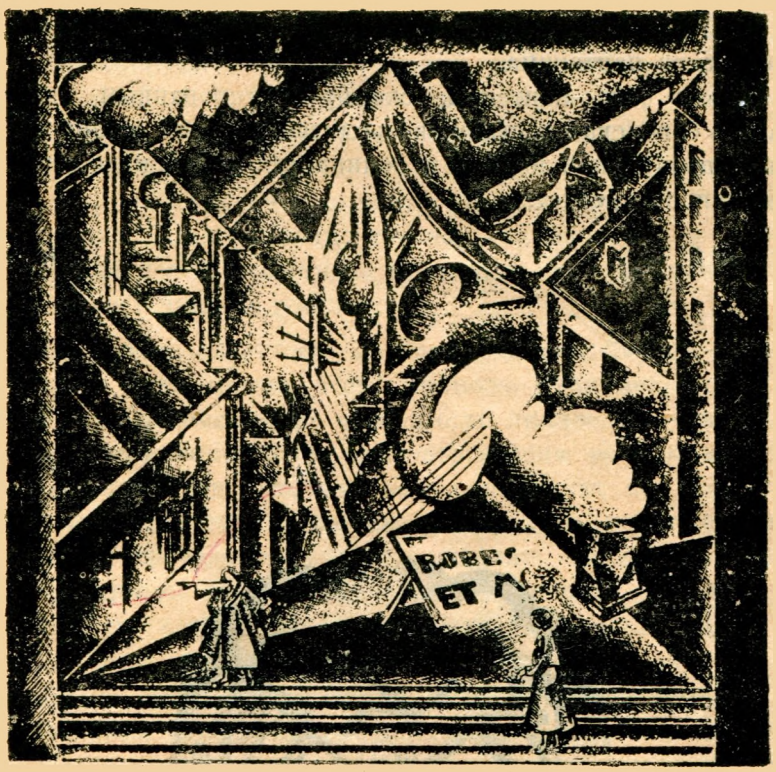
В самом деле, может быть, инстинкт самосохранения—значит борьба за жизнь всех против всех? Спиноза понимает, что это не так, инстинкт самосохранения не есть что то личное. Личная воля к жизни только выражение более высокого закона: воли к жизни, развитию и совершенствованию, которая существует во всей природе и индивидуальный инстинкт жизни должен быть подчинен воле общества и благо свободного самоутверждения, когда им обладает все общество, гораздо большая моральная ценность, чем благо одного человека. Ведь закон природы не сохранение отдельного человека, но сохранение и совершенствование всей природы.

И мораль единая с мировой необходимостью требует отказа от индивидуализма. В чем же ценность Спинозова пантеизма? Главная ценность в том, что Спиноза сумел по настоящему слить идею Бога и природы. Природа не уничтожена, бог не затемнен природой,—и природа и ее законы поняты как божественные, как выражение единого бесконечного всеоб'емлющего плана вечности. Познавать научно природу, значит, познавать бога, жить по законам нашей земной природы, значит, жить нравственно, а эти законы предписывают для человека социальную солидарность, в которой основа для безграничного прогресса общественности и торжества жизни, бога. Спиноза коллективист, об'емлющий в своем коллективе единение и гармонию всей вселенной. Хотелось бы еще подробнее сказать о спинозизме но довольно сказанного, чтобы наметилось будущее пантеизма.

Сейчас много говорят о нем буржуазные мечтатели, упиваются индусским пантеизмом, оправдывающим ленивый отказ от жизни, многие современные ученые в своих теоретических выводах стоят близко к пантеизму. Но в будущем, мне представляется, пантеизм имеет смысл только в духе гениального творения Спинозы и то, что он сказал о нравственности, натурализм, коллективизм его морали это слишком близко, родственно грядущей эпохе пролетарского миропонимания и, творя свою новую этику на основах марксизма, пролетариат не забудет гонимого всеми амстердамского мудреца Боруха Спинозу. А если не забудет, то он вспомнит и то, что этика Спинозы логически вытекала из пантеизма.

И, может быть, пантеизм, скомпроментированный лицемерным буржуазным богоискательством, возродится к новой жизни в Синтезе с реальной позитивной наукой и социалистической идеологией и тогда, тогда пан воскреснет....

ВИТАЛИЙ РЫЖКОВ



БОБРИЦКИЙ 2 АКТ МИСТЕРИИ БУАЛЬЕ ‚ОПЯТЬ НА ЗЕМЛЕ‘

К ГРЯДУЩЕМУ СТРОИТЕЛЬСТВУ НОВОГО ТЕАТРА

§ 1.

Задача, преследуемая в данных строках—осветить по возможности вопросы о роли театральных декораций в современном театре, вопрос, затронуть который чрезвычайно важно в текущий момент строительства нового театра, когда является возможность вставить новый зажигатель в загрязнившийся театральный мотор.

§ 2.

Всякая, так называемая „реальная" театральная постановка в отношении искусства—нереальна и суть нагромождение ряда нелепостей.

§ 3.

Одна из них становится очевидной при приближении человека (актера) на близкое расстояние к перпендикулярно висящей перспективной декорации. Обман раскрыт. Здесь предлагается читателю обратить самое серьезное внимание на то обстоятельство, что не во всякой театральной обстановке без'оскорбительно для глаза может разгуливать человек.

§ 4.

Прийдя из театра, после какой нибудь „художественной" постановки,—постарайтесь вспомнить—сколько времени вы потеряли, отыскивая действующих лиц среди массы ненужных вещей, расставленных на сцене точь-в-точь „как в жизни", с явной тенденцией показать натуральность происходящего действия. Отойдите на приличную дистанцию и посмотрите: человек перед занавесом.—Просто и ясно. Ничто не заставляет усумниться в происходящем. Глаз воспринимает спокойно и точно. Движения предплечья, кисти и пальцев не ускользают, не теряются. К тому же нет несносного противоречия между стремящейся передать об'ем двухмерной плоскостью и действительной трехмерностью.

§ 5.

Для того, чтобы создать представление о действии происходящем ночью в Королевском Дворце—вполне достаточно стола, стула, свечи и тонущей во мраке колонны: минимум средств, максимум действия.

Примечание для режиссеров: этим я нисколько не хочу утвердить ненужность сложных, но тщательно сконструированных декораций.

§ 6.

Устранение ложно-об'емных плоскостей, выделение движений актера, способствование ясности восприятия жеста, построенность обстановки—вот первейшие задачи, кои надлежит разрешить театральным декораторам.

§ 7.

Современная живопись—кубизм выдвигает новое восприятие и трактовку формы. Для достижения высшего реализма, форма, воспринимаемая, как вневременное явление, рассекается и конструктивно распределяется на плоскости. Цвет действует как формо-выражающее, а не звуковой элемент. Выдвигаются фактурные задачи.

§ 8.

Предлагается изгнать из театра господствующую импрессионистскую размазню и кричаще яркий декоративный пошиб законтурованных цветовых пятен, который заменить композицией из простейших трехмерных форм, связанных с задней плоскостью и наилучше способствующих выявлению движений актера. Долой ковровость и слияние актера с фоном.

Пример предлагаемого в мистерии Буалье „Опять на земле“: поля и долины Франции были заменены трехступенной лестницей, создавшей удобнейшие положения развития мизансцене, причем интересно, что большинство зрителей вполне спокойно отнеслось к декорации, очевидно, не находя в ней ничего мешающего действию.

§ 9.

Русский лубок, иконы открывают нам новые возможности в области декорационной живописи, в связи с могущим возникнуть вопросом о принятии зрителем кубистических декораций. Зритель, прежде, нежели будет допущен к ним, должен быть элементарно воспитан.—Благодарнейшая задача.—Примитивная звучная плоскость и простейшая плоскостная форма (Гончарова, Ларионов)—приведут зрителя постепенно к двум основным—движению и выделению этого движения. Горите и испепеляйтесь боскеты, павильоны, колоннадные залы, леса и проч., по всем правилам перспективы построенные обманы.

§ 10.

Истина о том, что только недосказанное будит творческую мысль, непреложна. Помните у Толстого: можно не досказать многого, зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее, все равно что толкнув-рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря.

§ 11.

Современный театр должно вынести „Дни океанятся звездным звеном“... (В. Каменский), на площадь, уничтожив рампу, порталы и весь сценический ящик. Театральное действо должно быть всенародным. Зритель должен воспринимать пьесу в декорациях современности (великолепные формы городов, заводов, машин, арок мостов, автомобилей). Современная революционная жизнь требует большой свободы, большого размаха восторга захвата, нежели ей в состоянии дать существующая закрытая сценическая коробка. Связь, которая установится между стотысячной толпой и актерами, даст грандиознейшей силы действие. Декорации должны перестать быть неподвижными и проектируются кинемотором на небо.

БОБРИЦКИЙ

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО, КАК КОЛЛЕКТИВНОЕ И ДЛЯ КОЛЛЕКТИВА.

Одним из главных вопросов настоящего времени, требующих, по возможности, скорейшего разрешения, является вопрос о существе пролетарского искусства. Разобраться в бесчисленном количестве противоречивых мнений и, предугадав истинное направление линии грядущего искусства, способствовать наиболее нормальному и успешному развитию его—вот одна из основных задач наших дней. Эта задача является тем более важной, что до самого ближайшего времени вопросу о роли и характере искусства при новой социальной организации общества уделялось так мало внимания, что теперь, когда явилась спешная необходимость в его разрешении, естественно возникшие противоречия проводятся в жизнь с чрезмерной нетерпимостью. Между тем, главный вопрос о взаимоотношении искусства и жизни, вопрос о том, в какой форме и в каких пределах должно реагировать искусство на социальную перестройку общества,—остается совершенно открытым, тем более, что кардинальное положение „хартии вольностей" искусства—признание существенным для искусства формы, а не сюжета, и освобождение его от обязанностей литературно-тенденциозных, только в сравнительно недавнее время получил весьма ограниченное право гражданства.

Правда, уже есть на лицо более или менее обоснованное определение будущего пролетарского искусства, как искусства коллективного и для Коллектива предназначенного, но это определение не выходит из рамок самой отвлеченной теории и, заслуживая внимания, не дает ни малейшего конкретного намека на то, каковы должны быть реальные проявления, реальная форма этого коллективного искусства; кроме того, оставаясь в области теоретических предположений, мы не только не в состоянии будем выяснить, хотя бы с некоторой достоверностью, каковы будут характерные черты этого искусства, отличающие его от прежнего индивидуалистического творчества. Для нас останется совершенно неопределимым даже общий вопрос, о том, насколько сильное влияние на характер искусства сможет оказать замена буржуазно-индивидуалистической структуры общества коллективом.

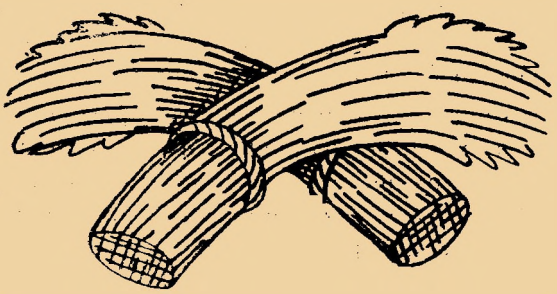
Для успешного разрешения этого вопроса единственно правильным путем является отказ от всяких „метафизических" предпосылок и возврат в сферу реальной действительности. Необходимо, оставив голые теоретические положения, посмотреть, не удастся ли нам, в реальных проявлениях искусства, отыскать те или иные формы, которые могли бы дать нам понятие о том, как должно и как может

проявляться творчество Коллектива — при такой постановке вопроса все затруднения совершенно теряют свою силу. И в далекой древности и в наши дни мы без труда найдем такие виды искусства, которые вполне отвечают указанным выше принципам искусства Колективного. Достигшее высокого совершенства искусство древнего Египта и отчасти Ассирии и прикладное искусство наших дней являются наиболее ярким примером искусства Коллектива. В древнем Египте, собственно говоря, только и существовало одно прикладное искусство, назначение которого было, с одной стороны, создание и украшение общественных зданий, памятников, гробниц, запечатление на них тех или иных важных событий, и, с другой стороны, украшение общераспространенных предметов житейского обихода. Искусства, вполне самостоятельного, этих целей непреследовавшего, почти не было, все творчество Египтян было коллективно. Художники и скульпторы ничем не проявляли своего особенного, отличного от коллектива, я и создавали свои произведения, как анонимные частицы единого огромного целого, персональными выразителями которого они являлись. Их вкусы и стремления, их отношение к задачам искусства были вкусами и стремлениями Коллектива. Никто не стремился выразить свою личность, найти свою особенную, ему лишь присущую эстетику, наоборот, все силы их были направлены к тому, чтобы в их произведениях были выражены об'ективные черты коллектива, были сохранены традиции целого. Тот или иной образ создавался чуть ли не тысячелетиями, получая от этого изумительную мощь и силу выразительности. Детали целого века оставались почти без изменений, и только коллективная работа целых поколений вносила то или иное улучшение в коллективно созданный образ. Их произведения создавались коллективом и были предназначены для коллектива. Можно, пожалуй, сказать, что среди Египтян не было единоличных творцов, но зато все, весь Коллектив участвовал в творчестве. Это прикладное искусство, (термин „прикладное искусство“ употребляется здесь в широком его значении в смысле искусства, преследующего те или иные практические цели, в такое определение следовательно, войдет и достигшая изумительного мастерства старая русская иконопись, действительно удовлетворявшая потребности всего Коллектива и даже по своим техническим методам проникнутая всецело духом Коллективного творчества), сравнительно близких нам поколений и прикладное искусство наших дней также всецело проникнуто коллективным духом. Будучи по своим задачам предназначено для общего пользования, имея в основе своей общую всем потребность в украшении предметов или общеупотребительных или общего пользования, прикладное искусство оказалось тем видом искусства, в котором с самого начала имело место, почти

без исключения, коллективное творчество. Понятное для всех по своим заданиям украшения этого искусства, с другой стороны, открывало широкую возможность творчества почти для каждого, предназначенное же для всеобщего пользования оно всецело проникалось коллективными взглядами и вкусами. Каждый отдельный автор, создавая те или иные образы, не только не стремился выделить себя, но и не мог творить иначе, как лицо единого Коллектива. И здесь, прикладное искусство, свободное от индивидуалистических стремлений, бережно сохраняя все переходящее к нему по традиции от предшествовавших поколений, в течение веков деятельности безымянных творцов, путем постепенного накопления коллективных образов постепенно достигло высокой степени мастерства и создало произведения поразительной красоты.

В настоящее время, когда уже не существует деления на искусство высшее и низшее, и теоретически и практически значение прикладного искусства уравнено с так называемым чистым искусством, прикладное искусство является, пожалуй, единственной областью в которой реально, практически, возможно проявление творчества Коллектива, заменившего индивидуалистическое творчество, только в нем одном можно найти ту форму, которая даст возможность, без понижения эстетического уровня искусства, совершить переход от творчества индивидуалистического к творчеству Коллектива.

В. Н.



ДИКТАТУРА ЛИРИЗМА

1

Мир в целом и все части его пребывают в неустанном движении. Движение подчиняется законам ритма. Бесконечно многообразные, неисчислимые ритмы вселенной сливаются в едином, всеобъемлющем мировом ритме—в ритме космоса.

Земля была царством хаоса—и прекраснейшие ритмы, враждебно сплетаясь, в судорогах ненависти рождали тревогу, страх, ужас и безумие.

И вот все стихии бросились в смертельный бой. Рушитель разрубил узел, связывавший ритмы—и центробежные силы стали разрывать землю, воспламеняясь ненавистью, утверждая свою разъединенность.

Когда всю землю охватило пламя, и герольды смерти обошли все города и селения, над землей показалось Новое Солнце... Солнце солнц, восшедшее в центре миров.

Подымаясь к центру космоса, сливаясь с человечеством, подчиняя себя своему духу, мы будем творить мир. Утверждая центростремительность, беспрерывно меняя лики свои на пути к бесконечному, мы приобщимся к радости вечного творчества.

2

Мы создаем Революционное Искусство. Пред нами—путь мудрого творчества, а позади—руины хаотического искусства.

Футуристы разбили формы старого искусства, порвали ритмы, обнажили звук, оторвали слово от понятия, растлили образ и убили идею. Приветствуя всемирную анархию, они разъединили все силы искусства, разложили их на составные элементы и, разломав призрачное единство, убили старую иллюзию прекрасного. Они убили одряхлевшее искусство и дерзко глумились над его трупом.

Когда на улицу вышли восставшие пролетарии, футуристы приветствовали Революцию в диких, варварских гимнах. Но театральное варварство их вышло из костюмерной обреченного мира. И вместе с ним был обречен на смерть футуризм.

Футуризм уходит в историю. На почве, расчищенной им, возрастет новое Революционное Искусство.

3

Революционное Искусство рождается в лучах Нового Солнца.

Свет, исходящий от Нового Солнца, называется Хризон.

До сих пор лишь некоторые художники слабо ощущали Хризон и в прекрасных вещах, созданных ими, мерцают робкие лучи хризонового света.

Хризон ощущается лишь тем, кто убил себя, чтобы воскреснуть в новом мире.

Прекрасны только те произведения искусства, которые пронизаны Хризоном.

Хризон дает жизнь истинную вещам, создаваемым искусством, и они перестают быть собой,—они уже не "вещи„, они входят, как живые создания, в неисчерпаемую сокровищницу Всемирного Духа.

Источник Хризона—в центре космоса. К источнику этому могут прикоснуться лишь те, кто убил душу своей индивидуальности и воскрес в обители Коллективного Духа. Кто хоть на один миг слился с душою Космоса, тот не может вернуться к индивидуальной душе своей,—тот вступает на путь смерти и воскресения. Поднимаясь к надземному холоду вечных льдов, он в темном пафосе раскаляет душу свою. И все силы души переплавляются в этом огне. Так умирает старая душа и рождается новая. Новая душа, сознавшая себя в огненной купели, приобщается к источнику Хризона и, Хризоном пронизанная, нисходит в темный город для великого светлого творчества.

4

Старое искусство в целом было статично. Если в некоторых произведениях замыкалось движение, то это было движение "мертвой" не сознающей себя природы, подобно движению камней, увлекаемых потоком.

Динамизм—основное начало Революционного искусства, динамизм не стихийный, но сознательный.

В искусство входит динамика духа, осознавшего и утверждающего себя в вечном движении.

Искусство вступает на путь вечного движения—в содружестве с наукой. Для закрепления пройденных путей и открытия новых, необходимо научное исследование динамики искусства.

Задачей Революционного искусства является эстетическая организация, организация всех сил, входящих в искусство. Его задача совпадает с теми задачами всемирной организации, которые стоят перед Революционным Пролетариатом. Весь мир из состояния анархии переходит к строгой организованности, которая в сфере эстетической осуществляется синтетическим искусством.

Все виды искусства—поэзия, живопись, музыка и др.—получают новую жизнь. Уничтожается их рознь и взаимная вражда.—каждое искусство приобщается к жизни других искусств, воспринимает их душу, элементы питания получает не только из себя, но и от других искусств.

От старого искусства остались только оторванные друг от друга элементы, элементы разложения. Все они должны быть переплавлены в крематории революционного искусства. Для этого нужно пламя очень высокой температуры. Как же его создать? Надо привести все элементы искусства в движение, расположивши их вокруг единого центра. Центром для всех искусств, дающим жизнь и направляющим движение может служить только **Лиризм**.—но лиризм новый, перерожденный.

В основе этого лиризма лежит **пафос мысли**. Старый лиризм, основанный на ритме чувства, был формирующей силой,—им определялась форма, организация поэтической мысли. В новом лиризме,—в лиризме мысли—организующая сила настолько возрастает, что он может служить началом, формирующим всю сферу искусства. Он может организовать жизнь всего коллектива искусств.

Лиризм мысли обладает всеми признаками творческой революционной силы. В жизни социальной ему соответствует сила революционного пролетариата.

Жизнь и искусство сплетаются корнями в Революции. Всемирная Революция, это—величайший синтез, к которому пришло человечество.

В целях всемирной организации—необходимо установить общие,—универсальные—законы, действующие как в социальной жизни, так и в искусстве.

Методы революционной борьбы, выработанные социалистической революцией, приложимы в искусстве. Путь к социалистической организации лежит через диктатуру пролетариата. Организация искусства осуществится через диктатуру революционного лиризма.

В горниле нового—революционного—лиризма переплавляются элементы разложившегося, старого, искусства. А новый лиризм, лиризм высшей формации—возникает из старого лиризма, переплавленного в пламени Хризона.

Когда совершится перерождение всех элементов искусства, возникнет Синтетическое Искусство. Путь к нему прокладает Революционное искусство.

Весь фронт искусств перестраивается, происходит равнение по революционному лиризму. Господство лиризма повышает общий тон

искусства. Повышение тональности сообщает искусству напряженность, увеличивает **внутреннее давление**. Силой непрерывно возрастающего внутреннего давления перерождаются формы искусства.

В лиризме мысли заключены не только творческая, но и разрушительная сила. Для того, чтобы утвердить свое господство, он расчищает себе путь, **взрывая** искусство **извнутри**.

Только лиризм мысли может выполнить задачу эстетической организации, организации Прекрасного.

Итак—**через диктатуру революционного лиризма к синтетическому искусству.**

ДЭВАЙОН

ПАН И ХРИСТОС

В пьесе Лерберга „Пан" возмущенная клика оффициальных блюстителей нравственности восклицает: „какой же это бог, который танцует и играет на флейте?" Им не понятно, как можно сочетать представление о боге с танцами и музыкой. Музыка и танец—это, **радость жизни.** В их же представлении „бог" есть нечто противоположное радости: танец и музыка являются признаком не бога, а дьявола. Бесовские пляски, бесовские игрища, сатанинское позорище. Так определяет радость жизни церковь.

Пан есть символ радости жизни. Это бог, алтари которого воздвигнуты не здесь на горе, а по всему лицу земли. В храме Пана небо—свод, деревья—колонны, птицы—певчие, аромат цветов—дым кадильный. Вся природа—храм. Бог во всех, в каждом из нас. Любите друг друга, отбросьте все, что мешает наслаждаться дарами жизни. Пастухи приветствуют Пана, как доброго пастыря, заботливо охраняющего свое стадо. Пан шествует, окруженный радостной ликующей толпой, освободившейся от гнета предразсудков, казенной морали, всего того, что налагает цепи на жизнь. Цветы вырастают на дороге Пана, птицы роями носятся в воздухе и животворящее солнце обливает землю страстным зноем своих ослепительных лучей. И Франциск Ассизский приплясывая идет по дороге, играя двумя палками, как смычком на скрипке, и, слагая гимн солнцу, гимн жизни и нежную проповедь птицам, рыбам, зверям, людям, всему живущему в мире. Танцующий святой, несомненно самый прекрасный, самый очаровательный из всех святых, когда либо живших в христианскую эпоху. Он первый как бы сказал „Христос воскрес", не зная того, что в ту же минуту воскрес и Пан. Началась эпоха Возрождения, одна из самых удивительных эпох в истории человечества. Мир точно пробудился от глубокого сна, закипела новая жизнь, веселая, радостная, жизнь здесь на земле. О загробном мире перестали говорить, от суровых церковных канонов бежали на зелень свободных полей, в тенистые рощи. Была совершена революция духа, выдвинувшая многочисленную толпу людей смелых, решительных, ни перед чем не останавливающихся, презирающих всякие цепи и всякие запреты. Но вот снова построен искусственный мост между Христом—Паном и карающим богом. Снова надеты мундиры, рясы и сутаны, черные ночные птицы закрывают солнечный свет, Пан засыпает, засыпает Христос, цветы поблекли, животные испуганно попрятались, как будто наступило затмение. И действительно настала эпоха великого затмения.

Но теперь человек проснулся. Он услышал голос: „воскрес Пан". Снова начинается революция духа, мы сбрасываем с себя пыльные, грязные одежды предрассудков и суеверий. Мы снова свободны, мы разбили цепи рабства, мы опрокидываем алтари ложных религий, мы разрываем пошлые законы мещанского благоприличия, мы разбиваем стены церквей—эти тюрьмы свободного духа, темницы жизни, мы пляшем, поем, осыпанные цветами, нам светит солнце, звонят колокола и мы восклицаем: „Пан воскрес", „Христос воскрес".

Пан и Христос говорят об одном и том-же, о радости жизни, о том, что жизнь здесь на земле должна быть не гнетом, не страданьем, а радостью. Но радости можно добиться лишь усилием. Для этого необходимо совершить какой-то переворот, какую-то большую революцію, как внешнюю, так и внутреннюю. Прежде очеловечивали бога, теперь настало время обожествить человека. Бог во всем, он и в человеке. Вся природа—бог, следовательно, человек, приобщаясь к природе, тем самым становится как-бы богом. Это первая революция, сметающая все преграды и средостения между человеком и природой. В природе все прекрасно и разумно, и человек станет прекрасным и разумным, когда он освободится от вековых грязных одежд и вернется к божественной простоте. Это вторая великая революция. Обе революции совершаются сейчас. Настал час, когда есть возможность одним ударом покончить со всем, что мешало человечеству жить и дышать свободно и радоваться великой радости жизни. Те условия и законы, по которым мы жили, делали нас не свободными людьми, не вольными детьми земли и солнца, а жалкими рабами. Был скован наш дух, были скованы наши действия, мы измыслили себе всемогущих погонщиков и поводырей, за которыми следовали, стиснув зубы и глотая слезы обиды. Теперь мы устроим нашу жизнь таким образом, чтобы она была для нас не гнетом, не мукой, а радостью. В этом нам поможет Пан-Христос, бог пастухов, слышащих близко голос вечной прекрасной природы, и всех тех, кто за пределами временных условностей, видит единое вечное. Труд был проклятьем и страданьем,—так определили его угнетатели, гнушавшиеся всякого труда и проповедывавшие блаженство безделья. И это была величайшая ложь. Свободный труд—только радость, ибо он есть **творчество жизни**. Говоря словами Ницше, мы были верблюдами, потом львами, а теперь мы становимся **детьми**, начинающими новую жизнь. „Не мешайте детям приходить ко мне". Детски простые и радостные окружают Пана в его шествии звери и люди.

Совлечем ветхого человека, сбросим дрянные рабские тряпки и, как дети, нагими предстанем перед единым богом—Природой.

БОРИС ЯНОВСКИЙ.

НАРОДНОЕ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВО.

1

Пересмотр сословно-классовых, материально экономических, национальных интересов и условий жизни человечества не мог не затронуть наук и искусств, ярко выражающих духовный мир человека, его идеалы, мечтания, грезы,—не произвести революции, т. е. разрушения старой, заплесневелой рутины, и на развалинах не насадить молодые, живые ростки бодрого, весеннего, одухотворенного радостью искусства. Революция коснулась и литературы, выдвинула на сцену вопрос о коллективном словесном народном творчестве, о сущности пролетарской литературы, о формах, значении ее и т. д.

С царским режимом пала политика запрещений и преследований народного искусства. Теперь уже не разгонит городовой и не потащит „благонамеренных" граждан „за нарушение общественной тишины" в каталажку. Народ выходит на улицу вместе с красными революционными флагами-эмблемами борьбы за свободу, и со своим обновленным творчеством, со своими песнями, музыкой, живописью, для того, чтобы восстановить испытанный политикой гнета и насилий гигантский пьедестал величия духа русского народа.

Раньше мы слышали песню только в кабаке, среди животных пьяных криков, куда одураченный народ нес самую несправедливую, самую огромную контрибуцию тела и духа. Там, по милости хитро улыбающагося трактирщика, разгулявшийся крестьянин горланил „с надрывом" песню о своих страданиях, о кошмарных днях существования. Неудивительно, что писатель Тургенев, в рассказе „Певцы", состязание двух поклонников искусства не изображает среди прекрасного, разноцветного луга, наполненного ароматом цветов и трав, или среди широких полей, под высью голубого неба, или же в темном лесу,—а переносит в дымный, душный, мизерный кабак и там рисует красоту и силу русского дарования.

Прежняя политика убивала всеми силами творческие порывы. Являлось даже у некоторых сомнение—неужели русский народ действительно может рассчитывать на культурную роль в мировой истории.

Теперь стар и млад—свободный, ликующий, заполнил аудитории, со священным трепетом прислушивается к тому таинственному, чудесному, бывшему раньше запретным и недоступным, которое доходит до него с народных кафедр.

Творится новое, живое, красивое, вечное... Возникают литературные студии, по большим и малым городам, школы, клубы, литературные поезда исколесывают вдоль и поперек матушку—Русь, экскурсии, поездки, которые, в числе других задач, имеют также цель распространение литературы, ее идей, пробуждение в народе интереса к словесному творчеству и привлечение его к таковому.

Являются вопросы, неотступно требующие того или иного разрешения. Одним из таких—вопрос о возникновении и развитии народного песнетворчества. Народная поэзия является ярким свидетелем жизни народа прошлых веков. Теперь мы, чтобы понять настоящее и предугадать будущее, должны возвратиться к прошлому. Только зная пройденный путь, мы можем сказать: сколько пройдено, как пройдено и почему пройдено столько, а не больше или меньше!

Народная поэзия—неразрывная часть единой литературы, выявляющей идеи, чувства, представления целого народа, рост его самосознания, последовательное шествие по лестнице культуры и показывающей его положение среди народов мира. Литература отражает мировоззрение народа, его быт, политическое устройство, классово-сословное и материально-экономическое деление и борьбу. Словесное искусство стремится распространить и углубить идеи нравственности, братства, любви, долга, свободы, красоты, правды и пр. Словом, литература рисует душу и тело народа. Литература—само слово (litera—буква—знак письма) говорит о том, что мы имеем дело с собранием письмен. Но, прежде чем, было изобретено перо и другие орудия письма,—возникли произведения, передаваемые из уст в уста, коллективное народное песнетворчество, коренным образом отличающееся от позднейшей индивидуалистической литературы.

Словесный багаж возник от соприкосновения людей между собою при совместной жизни. Чем теснее общество, чем общее интересы, тем более общих понятий, слов для обозначения предметов обихода. Племенной быт сменил родовой, и, вместе с тем, необыкновенно увеличил запас слов, т. е. условных знаков соприкосновения людей между собою.

Государственное устройство с его большим и сложным разветвлением интересов, стремилось упрочить союз людей тесными узами, а именно: юридическо-правовыми и экономическо-материальными, с одной стороны, и религиозными и этико-эстетическими, с другой. Государство, для скрепления союза, устраивает торжественные зрелища с весьма сложными церемониалами, на которых особенным образом произносятся необычайные слова—гимны—молитвы в честь богов или героев. Отсюда и возникновение поэзии. Она рождалась и при

других условиях —в обстановке простой примитивной жизни на севере и юге, у ледовитого океана, в американских, африканских степях, пустынях, тундрах среди дикарей.

2

У народов с самого древнего времени устанавливаются искусства, которые и являются единственными свидетелями духовного облика его. Если мы и сейчас отправимся к дикарям, то увидим, как зарождается, возникает у них поэзия. Камчадалы на далеком севере, под сердитый вой холодного ветра и частых вьюг, сидят в своих снежно-ледяных юртах, за плетением сетей, и поют монотонно, меланхолично, отрывисто.

„Дарья все еще пляшет и поет"

эти нехитрая и несложная песенка повторяется 8 раз.

Индейцы, живущие в устьях реки Амазонки, знают такую песню. Один из них начинает:

„Батюшка заболел и не может прийти"

Хор подхватывает эти слова. Второй певец отвечает:

„Мы решили на следующий день пойти узнать
о его здоровье"

Хор опять подхватывает эти слова и так несколько раз. Однажды путешественник попал в негритянскую хижину. Сидевшие там за пряжей женщины сейчас же сложили про него песню. Несколько из них пело:

„Дули ветры и шел дождь,
бледный, белый человек, слабый и усталый
явился и сел под нашим деревом.
Нет у него матери, чтобы подать ему молока,
нет жены, которая намолола бы ему муки".

Другие отвечали:

„Приголубим белого человека,
нет у него матери, чтобы подать ему молока,
нет жены, которая намолола бы ему муки".

Нам нет нужды ходить из одной страны в другую, прислушиваться к завыванию—песне народа-младенца,-ибо, чем ближе народ к земле, т. е, чем он меньше знаком и умеет использовать культурные приобретения, чем уже его кругозор, примитивнее сама жизнь,—тем беднее его муза. С культурой водворяется бесконечное число новых понятий, слов, стождествляющих приобретения ее.

Дикарь вторит голосом вьюге, ветру, или же последние аккомпанируют его простой, бесхитросной песне. С развитием условий жизни человека, сам он видоизменяется физически и духовно; сначала он только воспевает карающие или милующие его существа, таинственно, чудно сплетенную из различных неожиданностей природу, а позже поэзия коснется и самой жизни народа.—

Не только рыболовно-охотниче-земледельческий быт оставил след в его поэзии, но фабрично-заводская жизнь родила свою особую рабочую песню, облегчающую, ускоряющую механизм работы. Как она возникла? Стук и шум машин вызывал ответные крики рабочих, иногда хотелось передразнить проклятую, надоевшую „мамку" машину, иногда просто надо было заглушить ненавистный шум ее своим голосом, перекричать. К одному крику присоединялись другие, машинные стуки служили тактом для песни, которая ширилась, росла, отвлекала отяжелевшую голову и усталое тело от трудной работы,—и тянула в мир красоты, мечтаний, грез, солнечный, лучезарный, наполненный благоуханиями. Иногда искалась песня, под звуки которой спорилась бы работа, делалась более легкой, не столь механической. Рабочая песня иногда настолько гармонирует с совершающейся работой, что как бы подражает звуковым образам ее. Например:

Плотники, вкатывая балку, поют:

„Ка-а-тай, наши, катай.
Знай, покатывай, катай.

Валяй, наши, валяй,
Знай поваливай, валяй".

Когда балка вкатилась на верх дома, то запевало начинает:

„Ой, мордвин, подвинь...

Толпа отвечает:

—„Да у-ух!"

—„Ой, мо-ор—довочку"...

—„Да-у-ух!"

3

И другие роды труда и человеческих отношений много внесли для народного творчества, особенно религиозные отправления. К Богу с обычными словами нельзя было обращаться, иначе он либо не примет их во внимание, либо накажет. Молитву к нему надо окружать необычайной таинственностью, красотой. Даже у людей, стоящих на первобытной ступени развития,—обращения к Богу разнятся от разговорной речи, а позже превращаются в стихотворную форму.

Молитвы (духовные стихи) выносятся „каликами". „перехожими" из городов в деревни, приспосабливаются к местным обычаям и быту, наполняются все большим и большим бытовым, лирическим мотивом, и постепенно совсем теряют духовный колорит. Скоро церковь от них не только откажется, но будет энергично преследовать вплоть до наших дней.

Всетаки искусства и науки долгое время являются служанками церкви, отчего они принимают особую окраску, ибо церковь борется с плотью человека, воспитывая дух, не знающий греховных соблазнов мира, стремится влиять на ум, тогда. как искусство действует, главным образом, на чувство. Народная поэзия, как воспевающая плоть и связанная со старым языческим мировоззрением — была не угодна церкви, которая сразу приняла с ней боевой тон, а так как церковь была своего рода министерством, то и правительство, по ее требованию, выставило реальную силу против распространения народного песнетворчества,—уничтожение „сопельных", „гудельных"—музыкальных инструментов, а скоморохам-певцам батоги и ссылка на поселение в отдаленные места. Надо было уходить, по добру и здорову, с насиженных мест вместе со своими песнями на север, в Сибирь, чтобы там их распространить и создать новые.

Теперь нам необходимо еще разрешить два вопроса: как возникает песня и какая разница между народным коллективным творчеством и индивидуалистической литературой.

Певец, скоморох, сказитель поют и рассказывают свои произведения, причем их творения настолько об'ективны, что могут быть применены к любому народу и эпохе. Слушатели вносят дополнения и изменения. Произведение в основе своей об'единяет огромную массу. Здесь коренное отличие индивидуалистической художественной литературы, стремящейся преподать „науку страсти нежной", "воспеть туманную даль" и пр.,— литературы изнеженных избалованных жизнью бар, на первом плане которых ожить в свое удовольствие, не принимая во внимание, что их счастье строится на страданиях многих,—**от народного** песнетворчества, исключительно держащего интересы **земли**, изображающего природу, жизнь человека постольку, поскольку он участвует в общем круговороте событий без каких бы то ни было делений. Индивидуалистическая литература связана с определенной личностью так тесно, что неоконченное произведение одним, не может быть продолжено другим.

Хотя древнейшее песнетворчество знало тоже авторов отдельных произведений, но значение и права их на свои работы были непонятны массам. Содержание поэзии черпается из текучей действительности, моментально распространяется и приспособляется к мировоззрению

трудящихся масс. Вырабатываются формы народного песнетворчества, в которые иногда втискивается несложное содержание почти мгновенно. Так, сербские певцы, через 15 минут по окончании битвы, уже слагают про нее песню, в которой восхваляют отличившихся героев. На Кавказе грегуары-певцы, приглашаемые на свадьбу или погребение, тут же составляют и поют в честь виновника торжества свои произведения. Причем, повидимому, они с успехом пользовались ими уже не раз, изменяя только имена.

Народные песни настолько об'ективны, что самому автору иной раз кажется, что он передает уже слыханное им от другого. Отличительные черты народного песнетворчества—об'ективное изображение жизни Коллектива (масс), нет автора на лицо, автор и ценитель-сам Коллектив, народ, воспринимающий творение, дополняющий его, не считаясь с творцом, приспобляющий к своему укладу жизни, распространяющий его среди соседей и передающий потомству, которое опять будет проделывать с ним то-же. Народ усваивает только то, что целиком его выражает. если же нет, то произведение пропетое, а не записанное, не получившее успеха в начале, либо теряет всякое значение, либо исправляется так, чтобы оно отвечало духу времени и выражало мировоззрение народа. Какой-нибудь исторической верности изображения жизни в народной поэзии мы не наблюдаем, даже имена героев и фон действия так изменяется, что слушатель в будущем не определит историческое событие, давшее сюжет произведению, оно явится только отголоском старины. Итак, **народное песнетворчество без автора и без времени,—непосредственно связанное только с народом, его жизнь изображающим.**

Как исполнялась песня? Аккомпанимент всегда сопровождал песню, влияя на ритм ее, давал певцу некоторый отдых его памяти и скорее востанавливал канву, на которой он разрисовывал узоры причудливо-красивой поэзии. Значение аккомпанимента для народного песнетворчества велико, часто певец, сказитель отказывался без аккомпанимента петь или рассказывать, ибо звуки музыки воспроизводили текст произведения, подсказывая забытое.

Народ бережно относился к своему творчеству, не искажал его нарочито, если и вносил поправки, то или бессознательно или просто применяя и приурочивая к себе.

Древнее народное песнетворчество сохранилось больше на окраинах, вдали от городов, потому что окраины вообще цельнее сохранили старый уклад жизни, и старина для них является воспоминанием о прошлой жизни, сколь тяжелой она не была. Прошедшее всегда в нашей памяти радостно, красиво, богато разнообразными

красками, ибо оно уже **прошлое** и представляется всегда несколько в идеализированном виде, тогда, как настоящим мы никогда не довольны, а от будущего всегда ждем очень много.

4

Нам кажется, что люди разнятся друг от друга в своей жизни. Это далеко не так. Как бы народы не жили, какое огромное пространство, пустыни, тундры не разделяли их, как много веков не отделяло их друг от друга, мы всетаки найдем общность жизненных условий, один и тот же путь. Стоит вспомнить Китай, с существовавшей богатой культурой слишком 2000 лет тому назад, Рим, Грецию. Даже революции происходят почти одинаково, разница только та, что не воспроизводится одинаково точно то, что когда то случилось. Жизнь не фиксируется на какой—нибудь определенной точке, а движется стремительно вперед.

И в искусствах народов много общего, похожего. Тоже самое и с коллективным творчеством, возникновение которого происходило из самой жизни, а жизненный путь, как мы сказали выше, почти сходен у всех народов. Поэтому вопрос о заимствовании одним народом у другого песни, сказки, разрешать надо весьма осторожно. Большей частью, песнетворчество—оригинально, т. е. присуще одному определенному народу, но оно развивалось не без участия вообще всех народов. Влияние искусства одного народа на другой можно проследить. Так, библейский пророк Самсон в русском эпосе воплотился в народного богатыря Святогора. Сказывается влияние финских, германских, татарских, арабских, кавкасских и друг. народных сказаний на русское коллективное творчество.

Народ обменивается песней, сказкой так-же, как и своими материальными богатствами.

На одной земле, под одним небом люди стремятся жить, если не в согласии, в силу многих причин, то, во всяком случае, мечтают о братской любви и о совместной жизни. Вот, почему так быстро приобретения одного народа делаются достоянием, собственностью всего человечества. И как не приветствовать любовное, чуткое, внимательное отношение одного народа к поэзии—зеркалу души,—выявлениям чувств, идеалов,—другого.

Народ понимает ценность своего искусства, ибо бережно хранит его и развивает, несмотря ни на какие чинимые ему правительством и церковью препятствия. Трудовые массы в самые торжественные, праздничные дни своей жизни, одеваясь в новые, разноцветные одежды, поют песни, смеются, рыдают над ними.

Собирается в деревне, на площади около церкви, на лугу, или в поле молодежь, выходит из толпы разфранченный парень или

девушка, запевало, затягивает песню. Сначала робко присоединяются к нему одни, потом другие голоса. Выползают из хат девяностолетние старики и старухи, усаживаются на завалинках, мурлыкают себе что-то под нос, качая седыми головами, вспоминая свою молодость.... Песня уже растет, разливается в воздухе стройно и сильно, возбуждая, горяча, заставляя кровь быстрее течь по телу и вселяя в головы решимость, стойкость, уверенность. Песня делает настроение, если радостная песня—радость на душе, грустная—печаль. Под песню легче и умирать....

Народ поет о прежней жизни, хотя в ней мало отрадного, мечтает о будущей красивой, в которую верит. Русские же народные песни отличаются печально-грустным, минорным, траурным тоном. Такова была и жизнь. Вспоминается одна из них.

„Не былинушка в чистом поле запаталася,
Запаталася безприютная головушка,
Безприютная головушка, молодецкая.
Уж куда я, добрый молодец, не кинуся,
Что по лесам, по деревням все заставы,
На заставах ли все крепки караулы:
Они меня ловят, стерегут"...

Каким безысходным горем плачет замученная душа „молодца" народа-страдальца, горемычнаго. Сколько тоскливой печали по свободной, красивой, радостной жизни! Может ли она быть на земле, где есть богатые и бедные; заскорузлые, покрытые землей руки и наманикюренные длинные чистые ногти; где есть „заставы" не только телу, но и духу!...

Дальше в песне говорится:

„Что куда-то ни пойду, братцы, ни поеду,
Что ни в чем-то мне, доброму молодцу, нет счастья.
Я с дороженьки, добрый молодец, ворочуся,
Государыни своей матушки спрошуся:
Ты скажи, скажи, моя матушка родная,
Под которой ты меня звездой породила?
Ты каким меня счастьем наделила?

Нет счастья доброму молодцу, нет ни в чем удачи, гибнет человек, нет ему простора разгуляться, чтобы показать розмах души, чтобы блеснуть метеором своего дарования! Он только может рассказывать о своем горе таким же, как он, обездоленным, которые поймут, но помочь ему не смогут, ибо каждый из них испытывает тот же позор и унижение.

Слушает народ грустную песню, тянет ее заунывным голосом, не песня, а панихида, панихида по живом покойнике—народе, плачет он по своей „недоле“... Золотистое, горячее солнце на голубом небе смеется над опозоренным, ограбленным, замученном народе... Какое несоответствие - блистающая всеми красками, лучезарная, жизненная природа и народ, в саване мертвеца!!!

„Довольно!“ „Так нельзя“!.. Сказал пролетариат и наложил свою руку на прежний уклад жизни, повернул рукоятку жизненного колеса к новому, светлому, свободному....

Теперь песни должны быть другими... Народ, получивший все блага жизни, должен бросить погребальный тон и кричать громко и радостно о счастье, о новой жизни и так сильно, чтобы его услыхал весь мир!

ЯКОВ НАЗАРЕНКО

КАК РЕЙНГАРД РАБОТАЕТ С АКТЕРАМИ

Из книги „Театр Рейнгарда".

Утро. Начинается репетиция. Из дневного света попадаешь в пыльную темноту театра. Ощупью пробираешься в темноте между рядами, рука скользит по подушкам кресел. Глаза слепнут в темноте. Впереди сцена—светлый вырез на фоне голубых сумерек. Обманчивый дневной свет просачивается сверху сквозь висящие сукна софитов. Сцена пуста—лишь две три разрозненных кулисы прислонены к стене. Эта пустота сцены, ея непорочная нетронутость, трогает сердце актера точно также, как натянутый белый холст возбуждает живописца. Актеры сходятся один за другим; медленно, равнодушно, словно заспанные. Натянутость движений. Безсознательное накапливание чего-то. Лицо и фигура Рейнгарда выделяется внизу в темноте, в первом ряду партера. Сверху актеры блеском глаз выдают, что они, как-то боком, посматривают туда вниз. Он возбуждает их внутри, но снаружи они кажутся спокойными. Смесь настроения борьбы и безпокойства. У Рейнгарда в руках его книга. Выражение его лица совершенно безучастное. Эти люди вечера с таким трудом двигаются утром. Фантазия скована и совершенно неподвижна. И мы знаем, что должны ее освободить развязать, но боятся, потому что для этого нужна громадная энергия. Что достигнуто на репетиции при трезвом свете утра, вдвое сильнее оживает в возбуждении вечера. Тусклый свет, который на сцене только для репетиции, не заменяет вечерняго настроения, потому что его прорезывают лучи дневного света. И всетаки эта враждебность утренняго света, который взывает к разуму и раз'единяет внутренние, жизненные нити пьесы, в конце концов, воспламеняет своим контрастом.

Рейнгард разрывает наше оцепенение. Мы начинаем дрожа и стыдясь. Прислушиваемся к своему внутреннему я. Наш голос нам чужд. Но вдруг возбуждает нас один звук,

знакомый тембр нашего собственнаго голоса. Взгляд Рейнгарда заискрился интересом и подбадривает нас. Тихо бросает он интонацию, которая действует, как легкое прикосновение к спящему. Его взгляд безпрестанно прикован к актерам—и мы сдвинулись с места. Снова в середине остановка. Рейнгард берет свою книгу; мы слушаем наполовину с наигранным сопротивлением замешательству, собственная задержка во внутреннем течении пьесы вызывает краску стыда. Что-то ускользнуло—в этом убедились и страдают. Рейнгард останавливается, внимательно отступает назад, чтобы дать нам время обойти препятствие,—он щадит нас. Если же он схватил у нас нить взлета, он ее крепко держит и не отпускает; никакие падения нам не разрешены, он нас мучит, гонит и отбрасывает всякую нерешительность. Он повторяет. Мы держим узду, но бьем и разжигаем коня, пока не изучим в совершенстве прыжок. Сразу стало жарко и все преграды исчезли. Бьется ритм напряженности и усталости. Рейнгард схватил этот ритм и кует его. Мы же отдаемся игре. Мы чувствуем партнера, его лицо, его взгляд, его руки, его облик и действия и намерения, его надежды и борьбу. Рейнгард связывает звуки голоса, увеличивает резкость отношений, поддерживает восхищение, заставляет нас связаться теснее.

Уходящий со сцены, исчерпанный до дна, садится у задней стены на стул или практикабль, уставши и не в состоянии усмирить внутреннее волнение, или излить его помимо пьесы, на что либо позади кулис. Но вот воля успокоилась. Какое-то самообладание овладело актером, пока он опять не вступил в ход действия, где он снова свободен и где все выявляется в легком ритме жестов и речи.

У Рейнгарда его книга—у нас роли. Каждый принес свое, сделанное или выученное и несет это в верных руках. И книга и роли и идеи переплавляются тут в потоке сталкивающихся мнений, а темперамент придает им новую окраску. Что было словом, или мыслью,—стало чувством; что было чувством стало внутренним образом. Какой-то дух погрузил нас в море мечты.

Красивы и оживлены эти мечты на чистом холсте сцены. Из оп'янения возбуждением вырастают новые взгляды на все. И мы стремимся к этому и втягиваем в это реальность жизни.

Робкие подошвы нащупывают почву. Но вот стол, стул, стена, лестница придвинулись к нам и краски окружили нас. Наша сила должна жить среди них. Мы согреваем мертвые вещи. Перила лестницы протягивают нам свои руки, которые зажигают нас болью или гордостью. Кресло привлекает наши усталые ноги. Окно вызывает улыбку любви на зубах. Что-то шепчут деревья и ветер. Безпокойно толпятся вокруг нас духи вещей, говорят нам и покоряют нас. Ничто не вызванное к жизни на сцене нами актерами не имеет права здесь быть.

Реквизитор осторожно на ципочках подходит к рампе и спрашивает Рейнгарда: „Красный ковер сегодня тоже участвует?"

Эти слова вскрывают смысл театра.

ПЕРЕВЕЛ Л. Г.

БОБРИЦКИЙ ЗАНАВЕС ПЬЕСЫ „ОБМЕН“ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

ЛЕТОПИСЬ

МУЗЫКА К „ГАННЕЛЕ“ И „ПАНУ“.

Говоря о музыке, написанной мною к пьесам «Ганнеле» и «Пану», я хочу изложить те принципы, которыми я руководствовался, принимаясь за сочинение. Музыка в драме должна быть написана так, чтобы помогая драматическому действию, она в то же время не «вылезала из рамы», не представлялась каким-то самодовлеющим, отвлекающим внимание, элементом. Этот принцип чрезвычайно важен. Одинаково неприятно, если живописный элемент (декорации) покрывает собой элемент драмы или когда музыка выступает на передний план, точно кто то чужой зашел со стороны и заговорил, выдвинув свою тему—в разрез с общей беседой. Музыка должна быть тесно спаяна с драмой и только помогать, но ни в коем случае не отвлекать. Формы музыки, сопровождающей действие, не должны быть крупны, и в них следует избегать излишней определенности. Музыка должна обладать сконцетрированным характером.

Все это, конечно, не относится к музыке антрактной, которая по своему положению вполне свободна и самостоятельна, так как с действием нисколько не связана. Исходя из этих соображений, я старался давать минимальное количество музыки, как в «Ганнеле», так и в «Пане».

Обе эти пьесы совершенно разны по стилю и характеру. Очевидно, что характер и стиль музыки для каждой из них также должен быть различен.

Пьеса «Ганнеле» полубытовая, полуфантастическая. Быт немецкий, фантастика также немецкая. Фантастика эта, создана воображением бредящей девочки, в мозгу которой странным образом сплетаются реальные переживания с детскими представлениями о боге, загробном мире, царстве ангелов и т. п. Следовательно, с одной стороны, мне представлялось необходимым подчеркнуть в музыке так сказать «немецкость», а, с другой стороны, «детскость». В первом случае, я старался держаться в рамках народной немецкой песни, во втором стремился к возможной простоте, придавая в то же время музыке светло-лирический характер. Таким образом, вырисовались у меня хорал детей, песенка Марты, похоронный марш, пение ангелов и заключительная музыка, сопровождающая последний монолог странника. В том, что задача была мною разрешена правильно, я убедился во время исполнения пьесы: при минимальном количестве и скромных средствах, музыка производила необходимый эффект, нигде в то же время не доминируя.

В «Пане» задача была другого рода. Пан – символ жизни, жизненной энергии, той радости жизни, о которой мечтает мир. Пан спит; дремлет жизненная энергия, спят возможности. Пан проснется, и с ним пробудятся все возможности, когда приблизится восторженный, протестующий человек (Паниска).

И Пан проснулся. Вместе с ним проснулась новая жизнь, воцарилась радость и любовь.

Пан спит и Пан воскрес. Вот исходные пункты для музыки. Прелюдия—сон Пана представляет собой ряд диссонирующих сочетаний, прикрывающих основную тему Пана, изложенную первоначально целиком в голом виде флейты. Диссонансы применены мною в качестве музыкального элемента, который знаменует собой жизнь и движение.

В последнем акте вакханалия и заключительный хор «Пан воскрес». Вакханалия, в большей своей части, также построена на теме Пана, к которой прибавлено несколько тем, ярко выраженного плясового характера. При помощи широкой разростающейся мелодии, торжественно-патетического характера (светлый, ликующий s-dur) я хотел выразить экстаз любви, которым проникнуты веселые спутники Пана, во все концы света возглашающие: «воскрес великий Пан!».

б. яновский

КОНЦЕРТЫ ФИЛАРМОНИИ

Первого апреля состоялся вечер сонат. Исполнители—пианист Ружицкий и скрипач Метнер. Программа полуклассическая, полуромантическая: I, Брамс, Ц. Франк и Н. Метнер.

Первое отделение заняла капитальная скрипичная соната Брамса ор. 108 Безукоризненная по форме, богатая полифонией и использованием средств инструментов (скрипки и фортепьяно), она, тем не менее, скучна. Ей не хватает непосредственной свежести, присущей более ранним произведениям Брамса: чувствуется сухость - мастерство, не окрыленное вдохновением, внешняя ритмическая подвижность—механизм без пульсирующей жизни.

Скрипичная соната Ц. Франка—одно из замечательнейших произведений этого рода. Богатство фактуры в ней счастливо сочетается с глубиной, благородством и действенным под'емом. Финал этой сонаты—Allegro poco mosso —близок по духу русским авторам, в особенности Глазунову, и написан в форме канона.

Трио ноктюрна Н. Метнера (посвященные А. Метнеру) ор. 16 составили третье отделение. Программой к этим ноктюрнам послужило стихотворение Гете: „Abendlied". Тяготение к великому поэту чрезвычайно характерно для Метнера. Еще тринадцать лет назад, Андрей Белый отметил эту близость: «Есть в музыке Метнера нечто, непроизвольно роднящее ее с поэзией Гете.» Олимпийская „веселая серьезность" присуща им обоим. Редко в ком так кристаллизовался дух классицизма, как в Гете и Метнере. Из исполнявшихся ноктюрнов особенно хорош второй (Largamento), полный романтического очарования. О мастерстве музыкальной фактуры Метнера говорить не приходится: эта сторона у него совершенна.

К исполнителям должных требований пред'являть нельзя так как отчетный вечер был поставлен „на спех". Благодаря этому чувствовалась неуверенность ансамбля. Ружицкий проявил себя превосходным пианистом, с мягким, несколько женственным, ударом и изыскано чутким музыкантом. Метнер играл несколько вяло, неуверенно и, даже в благороднейшей оснате Франка, не дал подлинного под'ема, не чувствовалось художественного размаха, темперамента. Не сыграла ли здесь роли привычка артиста к альту?.. Будем ждать следующих выступлений.

Четвертого апреля состоялся 6-й концерт пианиста Исерлиса. Программа «Арабески», интересная, разнообразная дающая возможность выявить пианистическое дарование концертанта.

Pastorale и capriccio Скарлотти—Таузига были исполнены с тою художественной простотой, которая далеко не всем удается. Готически строго провел Исерлис замечательную E—dur'ную сонату ор. 109 Бетховена с превосходными темой и вариациями в финале. Шуман менее удается пианисту. В фантазии C—dur не было достаточно под'ема. Интериретация же Метнера превосходна. Его три сказки были сыграны с большим увлечением. По музыке из них особенно хороша c—moll'ная. Метнер наряду с Рахманиновым и Шопеном особенно удаются Исерлису. Баллада Грига была исполнена тоньше, чем на камерном вечере, посвященном Григу, но, повидимому, лиризм этого автора, в достаточной мере, чужд Исерлису.

Превосходна трактовка Листа из четырех пьес – Au lac wallenstadt, waldes rauschen, gnomenreigen и cloche de gonêal—третья уже много раз исполнялась на предыдущих концертах. Вальс Штрауса-Шульц-Эвлера „An der schönen Blauen Donau"—сочинение очень сомнительной художественной ценности, привлекшее внимание пианиста вероятно благодаря богатой фортепьянной фактуры таких пьес лучше вовсе не исполнять. Ведь фортепиянная литература обладает такими шедеврами этого рода, как Вагнер-Лист, Вагнер-Брассен и множеством других художественных виртуозных обработок.

Исполнение необычайно трудного вальса «мефисто» было блестящим. В числе бисовых номеров была неизменная „кампанелла", трактуемая Исерлисом довольно своеобразно, как в смысле темпа, так и в отношении нюансировки.

В среду, 9-го апреля, состоялся 1 камерный вечер квартета Харьковского филармонического общества этот квартет (Д. Карпиловский, В. Гольдфельд, А. Метнер, Е. Белоусов) в настоящее время является лучшим не только на Украине, но и во всей России. За короткое время исполнители добились удивительной сыгранности. Все они превосходные ансамблисты. Программа отчетного вечера при всем ее разнообразии строго выдержана: Шуберт, Мендельсон, Шуман.

Квартет Шуберта (d-moll)—вполне камерный по духу и фактуре, квартет Мендельсона (e-moll)—более оркестрового, колоритного характера.

Оба квартета были исполнены строго художественно.

В третьем отделении выступил пианист Исерлис с произведениями Шумана.

Из мелких пьéс были исполнены: Des Abends in der Nacht Warum? и Traumeswirren. Завершили программу двенадцать симфонических этюдов, Шуман удается Исерлису менее других авторов. Его очаровательная романтика покрывается налетом разсудочности. Мало непосредственнаго увлечения, мало огня и совсем нет полета.

Впрочем в отчетном вечере чувствовалась утомленность пианиста (и неудивительно: после стольких концертов!) и это не могло не отразиться на исполнении. В чисто фортепьянном отнщении все было исполнено с присущей Исерлису легкостью. Прекрасно прозвучало „Warum?," мощным forte завершились „симфонические этюды" (последняя вариация). Сверх программы пианист сыграл несколько пьес Шопена.

Общее впечатление от камерного вечера прекрасное. **I. III.**

КОНЦЕРТЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРКЕСТРА.

Государственный оркестр—лучший, какой может дать Харьков. Его качественный состав достаточно хорош, чтобы оркестр мог быть первоклассным. Струнная группа значительно сильнее духовой. Ударная — слаба. Однако при должных дирижерах и художественных руководителях результаты возможны весьма значительные

На практике оркестр дал минимум того, что мог дать. Художественное руководительство и дирижерская часть оказались не на высоте.

Основная ошибка художественного руководительства заключается в неправильном использовании количественного состава. Это сказалось в первом историческом концерте в особенности. Концерт, посвященный произведениям Бетховена, в смысле программы был составлен интересно. Композитор был представлен лучшими произведениями. В смысле исполнения интерес сосредоточился на скрипичном концерте, благодаря солисту. Карпиловский сыграл скрипичную партию с увлечением и подъемом, не хватало некоторой дозы олимпийского величия, чувствовалась легкая суетливость. Темп первой части был несколько скорым. Это тоже способствовало впечатлению суетливости. «Леонора» проведена вяло. Пятая симфония прошла совершенно без нюансировки. Ни forte ни piano не звучало достаточно определенно. Впечатление серое. Виноват в этом дирижер Метнер, не сумевший с таким оркестром добиться должных нюансов.

Программа концерта в помещении бывшого коммерческого клуба поразила нас пестротой: Бетховен, Мендельсон, Исерлис, Рахманинов. Такая пестрота совершенно недопустима, как неимеющая художественной цельности.

Исполнение, за исключением солистов, было серым.

Отсутствие в концертах лекционных пояснений весьма ощутительно. Необходимо устранить этот дефект и пригласить опытных музыкальных лекторов.

I. III.

„ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ".

Рабочий театр Республики открыл спектакли „Вильгельмом Теллем". Пьеса несомненно, отвечает моменту. В ней мы видим „романическую одухотворенность коллектива, недюжинный язык его души острот его ума, богатство его переживаний и наряду со сложностью глубину их".

Пьеса, богатая своим внутренним содержанием и внешней красотой, прошла вполне хорошо.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ К ПОСТАНОВКЕ ГАННЕЛЕ.

Пройдись со мной по мрачным закоулкам
Пустынных улиц темной поздней ночью,
Ты слышишь, стон доносится из хижин,
Так знай, вот этот стон стал песней.
Г. Гауптман.

Франко-Прусская война, усилившая капиталистический рост Германии, привела к сказочному росту промышленного пролетариата. По мере того, как под влиянием капиталистической эволюции класс мелких производителей вытеснялся из его господствующей тогда позиции, в нем самом происходил неизбежный при этих условиях процесс внутреннего расслоения. Так произошло распадение класса ремесленников на три группы. Одна часть из них более состоятельная, умевшая приспособиться к современным капиталистическим началам производства, вступила в ряды буржуазии; другая часть, не обладавшая необходимыми средствами и несумевшая приспособиться к новому темпу жизни производства, отошла к пролетариату, и, наконец, третья часть все еще достаточно сильная, чтобы не стать пролетарием и все-же не настолько сильная, чтобы примкнуть к буржуазии, составила среднюю группу—мелко буржуазной демократии.

Эта победа крупного капитала, крупного производства над мелким влекла с течением времени за собой сильный спрос на квалифицированного работника. главным образом, интеллектуально подготовленного, ибо новые формы производства требовали уже специальных знаний в области руководства и участия в нем. Так, преимущественно, из средней группы нарождался класс работников либеральных профессий. Спрос вскоре был превышен предложением, и последнее привело, в скором времени, к ужасающему росту конкуренции между интеллегентными тружениками, а это было чревато для них последствиями, образовались обширнейшие кадры интеллегентного пролетариата. Положение этого вида пролетариата было настолько ужасающе-бедственно, что даже буржуазно-помещичье правительство считало нужным принять известные меры.

Это мрачное положение обездоленных и эксплоатируемых пробудило сострадание среди интеллигентных слоев общества, выразившееся в особом настроении, которое было лейт-мотивом всего настроения 80-тых годов прошлого столетия.

Настроение это нашло себе место в особом миросозерцании, которое получило название „социальнóго сострадания".

Это мировоззрение охватило широкие слои интеллигенции. Она положительно рвалась служить народу. Офицеры, священники, ученые, философы, поэты наперерыв стремились к делу народного освобождения.

Тип таких интеллигентов демократов мы находим во всей германской литературе 80-тых годов, у многих ея представителей. Наиболее ярким представителем эпохи „социальнаго сострадания" является Гергард Гауптман.

Уже в первом своем произведении он весь отдается страданию угнетенного. Необыкновенной любовью дышет каждая строчка его, в которой он описывает жизнь и переживания порабощенных. Озирая всю жизнь, поэт видит только грозный призрак разврата, и нужды, губящий народ. И понятны его слова, в которых он говорит, что песней стал стон, доносящийся из хижин. Поэт дает себе слово посвятить себя служению не праздных богачей, а утнетенному народу. Это чувство сострадания сквозит везде там, где он говорит о своих героях, но наиболее ярко это проявляется, когда он рассказывает о жизни, полной страданий и горестей, своей крошки Ганеле Маттерн—главного персонажа драмы сновидения „Вознесение Ганнеле-Маттерн".

Героиня этой драмы - маленькая девочка, которую нещадно бьет отчим, грубый и вечно пьяный каменщик Маттерн, из-за которого уже умерла его жена—мать Ганнеле. Жизнь Ганнеле становится настолько безотрадной, что она, наконец, решается на самоубийство, чтобы навсегда освободиться от побоев и голодного и холодного прозябания. И в одну декабрьскую ночь она бросается в пруд: но ее спасают чужие люди и помещают в деревенский приют для бедных. Обстановка этого приюта-ночлежки, где пребывают всякие отбросы рода человеческого—нищие, бродяги, проститутки,—ужасы полные грязи физической и духовной. От нервного и физического потрясения Ганнеле заболевает и в периоде этого процесса появляются пред ней ряд видений.

Сначала появляется страшный призрак ее отца, как всегда, пьяного, грозящего ей истязанием, потом призрак безконечно дорогой ей матери, бледной, изнеможденной, зовущей свое драгоценное сокровище Ганнеле на широкий простор, в лоно небесное. Она дает ей цветок—ключ от того обиталища Царствия Небесного, где будет отмщено за все ее муки и где „рассеют ее мучителей".

В дальнейших виденнях воплощены все мечты маленького существа и все грезы Ганнеле. Воспитанная в строгом религиозном, католическом духе, она все свои грезы выявляет в обстановке религиозной мистерии.

Ей являются ангелы, увенчанные розами, в легких, как дымка одеяниях, поющие ей дивные песни про ее страдания. Ни солнце ей не светило, ни зыбкая зелень долины ее не ласкала, ни хлеб золотистый ее голодную не насыщал, ни млеко беспечного стада никогда не пенилось в кружке, и, наконец, цветущие стебли земные пред ней не склонялись на пути. Но за это они теперь явились к ней, чтобы принести „первое счастья дыханье".

Она видит черного ангела смерти, держащего в своей руке длинный меч. Она чувствует, что это он пришел за ней. Но чтобы предстать на том свете в подобающем для нея—земной страдалицы, виде, маленький горбатый портной приносит чудное подвенечное платье, фату, венок и хрустальные туфельки, самые маленькие во всем царстве.

Ее добрый учитель Готтвальд приносит ей букет красивых колокольчиков и приводит с собой хор из ее школьных товарищей. При жизни они плохо обращались с Ганнеле и называли ее „принцессой в лохмотьях", теперь, по указанию учителя, они просят прощения в своих поступках.

Ее кладут в хрустальный гроб, который приносят ангелы. Все присутствующие поражены ее красотой. Снова появляется ее пьяный отец, снова он угрожает бедной Ганнеле; но на этот раз он встречает единодушный отпор всех присутствующих, в громком восклицании «убийца». Вслед за ним входит странник, который, называя себя врачем, просит приюта у каменщика Маттерн. Последний ему отказывает, называя его бродягой. Тогда странник напоминает каменщику все его грехи по отношению к маленькой Ганнеле, доказывает его безчеловечное отношение к своему ребенку... Со странника ниспадают его жалкие рубища, и он оказывается облаченным в яркие одежды; от него исходит притягательный свет. Он изучает дивный свет, дотрагиваясь до Ганнеле. Каменщик, видя это, под единогласное восклицание присутствующих,—«Чудо» в ужасе покидает жилище. Странник, оказавшийся Христом, воскрешает Ганнеле, и, по его мановению, сонмы ангелов, под чудные райские звуки арф, уносят Ганнеле, на небеса, где «мир и радость бесконечны».

Когда исчезает видение—опять пред нами та же грязная комната ночлежного приюта, где на полуразвалившейся постели, устланной соломой, лежит бледная Ганнеле. Около нея сидит, наклонившись доктор и диакониса сестра Маттерн, которой он сообщает, что Ганнеле умерла. Вот в сжатых словах несложное с внешней стороны содержание драмы-сновидения «Вознесение Ганнеле Маттерн».

Внутренее же значение ее огромно.

Если критики буржуазно-либерального мировоззрения отмечают значение «Ганнеле» в том, что автор «совершил попытку психологического прогноза тайн человеческой психики: ту замкнутую нравственную мысль, вернее, нравственное чаяние, которое лежит в основе представления о мире» (Котляревский), то для нас не в этом ее значение.

В эпоху переживаемой нами всемирной социальной революции, встряхнувшей до основания всю современную жизнь, во всем ея многогранном проявлении, поставившей пред всем существующим укладом жизни Гамлетовский вопрос „быть или не быть"—пролетариат, являющийся импульсом революционного порыва, должен явиться тем творческим началом, которое обновит и создаст то, что революционный шквал разрушил, как отжившее, относящееся к элементам буржуазного порядка. Поэтому в задачу всякого революционера входит критический подход ко всему достоянию накопленному буржуазной культурой и установление соответствия или несоответствия данного явления с темпом и требованиями революционного порядка. Этот критерий необходимо положить в основу разбора значения пьесы „Ганнеле".

Вся критическая мысль, принадлежащая даже не к пролетарскому мировоззрению, откликнулась на появление «Ганнеле» не отринула в этом произведении одного: «Вознесение Ганнеле Маттерн» есть идейное продолжение предыдущих произведений Гауптмана, в особенности его «Ткачей», в которых автор рисуя нам тяжкую безотрадную жизнь пролетариата в эпоху буржуазного господства, обращается ко всему обществу с призывом человеколюбия и сострадания к угнетенным. «Вознесение Ганнеле Маттерн» продолжает эту идею автора отвечая на нее идеей торжества духа, как одного из источников исцеления социального недуга. Для нас, хотя определяющих социальное бытие соотношением классовых сил и тою борьбою классов, которая постоянно происходит среди них, являющихся следствием определенных экономических взаимоотношений, эта попытка исцеления социального недуга неравенства и эксплоатации путем обращения ко всему обществу с призывом сострадания изменения положения угнетенных, является понятным бес-

полезно, ибо мы знаем, что при буржуазном порядке всегда было непримиримое противоречие между классом угнетателей и угнетенных и что это противоречие заложено в самом существе капиталистического строя, и никакие уступки буржуазного класса не разрешают рокового вопроса, что освобождение пролетариата от угнетения есть дело самого пролетариата, что освобождение пролетариата может быть только при низвержении капиталистического и установление социалистического строя, тем не менее, проповедь торжества духа в минуту бедствия порабощения, имеет для нас, огромное значение. Пролетариат, который должен вынести всю тяжесть борьбы за осуществление своих идеалов—освобождение всего мира—находясь сейчас в тяжелых материальных условиях, являющихся, с одной стороны, следствием потрясений, созданных всемирной бойней, затеянной его врагами за чуждые ему интересы, а, с другой стороны, непрерывной борьбой за свои прямые достижения, должен не поддаваться минутным неудачам и временным неуспехам, а создать уверенность в конечной своей победе, крепнуть духом и мужественно переносить все невзгоды, веря в конечную свою победу — победу революции, победу человеческого духа. Поэтому «Геннеле», созданная Гауптманом с целью, с одной стороны, обращения к обществу с намерением обратить внимание на ужасающее положение угнетенных является пьесой социалистического направления, а потому бесспорно отвечающей запросам момента.

Существует такое мнение, что ставя целью освобождение пролетариата от заблуждений на почве существующих религий, мы включили в репертуар пьесу, в которой, будто бы, автор проповедывает религиозное смирение, подсластив его обещаниями Царствия Небесного, чтобы обрекать страждущих и угнетенных на смирение и терпение в земной жизни, убить в них всякое стремление к борьбе за свои интересы и поселив в них сознание тщетности борьбы. Но это мнение не соответствует тем заданиям, которые ставил автор.

Религиозный элемент, имеющийся в пьесе, играет поскольку он мог играть роль в жизни Геннеле Маттерн, воспитанной как все общество во внешне религиозном духе.— Однако, устами диаконисы Марты Гауптман заявляет, что надо «не только страдать, но и **преодолевать**».

Предвидя многия возражения по поводу этой заметки, будем надеяться, что тем самим будет достигнута одна из главных наших задач—пробуждение самотворчества среди масс.

абрам **пригожин**

ВЕСТИ ОТОВСЮДУ

ИЗ МОСКВЫ.

Художественная комиссия по обследованию древне-русской живописи.

Всероссийская коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народн. Комис. по просвещению образовала художественную комиссию по обследованию древне-русской живописи. Комиссия эта под руководством известного художника и историка русской живописи И. Э. Грабаря произвела уже целый ряд работ по раскрытию древних фресок и иконописи.

Во Владимире комиссией этой были очищены от веками накопившейся грязи и записей иконы Максимовской Богоматери, относимой по летописным известиям к концу 13 века, и Владимирской, относящейся к 14 в. Первая из них является одним из древнейших памятников русского искусства, и раскрытие ее проливает совершенно новый свет на историю искусства этой эпохи. Икона Владимирской Богоматери, прекрасно сохранившаяся, вносит также новые черты в наше понимание искусства 14 века. Одновременно с этими работами та же комиссия реставрирует в настоящее время икону Боголюбской Богоматери в Боголюбском Монастыре. Эта икона является памятником еще большей ценности в художественно-историческом отношении: она на целое столетие древнее Максимовской и относится ко времени Андрея Боголюбского.

Кроме того, при осмотре старинной живописи Дмитриевского и Успенского Соборов, были найдены неизвестные дотоле фрески 12 и 15 в. в., последние—кисти нашего великого живописца 15 в. Андрея Рублева.

Охрана памятников искусства и старины.

Всероссийской коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины производится систематический осмотр усадеб. В хранилищах Народного Музейного фонда сосредоточено в настоящее время большое количество в высшей степени интересных произведений. Кроме того, в ряде усадеб, где это позволили местные условия, приступлено к организации музеев. Так в Московской губ., произведены научные описи усадеб „Архангельское“, бывш. Юсуповых, „Кусково“, бывш. Шереметьевых. Огромное количество художественных ценностей в Архангельском позволило эту усадьбу немедленно подготовить к открытию музея, но, кроме того, ряд произведений искусства, нуждавшихся в реставрации или имеющих общегосударственное значение вывезен оттуда и передан в надлежащие хранилища.

После Архангельского следует отметить вывоз из двух бывших имений Голицыных „Большие Вяземы“ и „Дубровицы“. Кроме того, вывезено много картин из „Александровско-Троицкого“ бывш. Рябушинского.

Зарегистрирована коллекция в усадьбе Назарьева. Закончен вывоз художественно-исторических ценностей из „Ивановского“ Курской губ. бывш. Барятинских. Между прочим, поступил золотой фельдмаршалский жезл Барятинского и большое количество старинного серебра.

ИЗ КУРСКА.

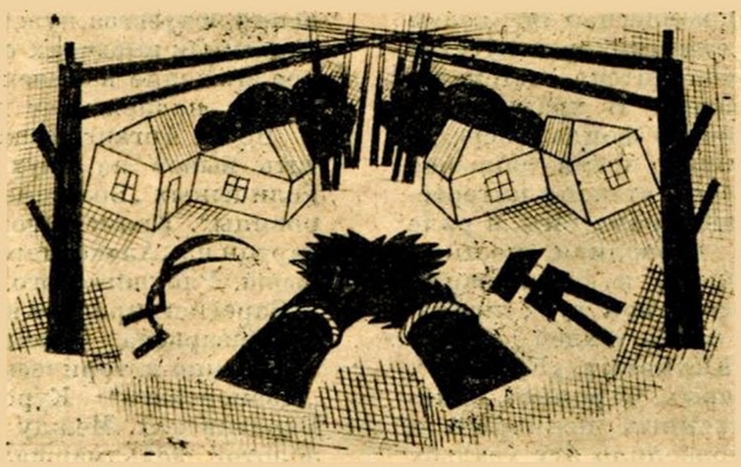
*** Помещаем, как курьез, оповещенье о конкурсе декоративных эскизов „на общие темы“.—

„Отдел Народнаго Просвещения об'являет о конкурсе на декорации для Курского Городского Советского театра по следующим группам: 1) специально для следующих пьес: „Царь голод“—Леонида Андреева, «Гроза»—Островского и детской пьесы сказки Андерсена—„Оэ-лукей„. Срок представления эскизов 1 группы—15 апреля 1919 года. 2) На общие темы для декораций по следующим 4 категориям: А) архитектурно-перспективная: а) улицы уездного города времен Островского. б) улицы крупного фабричного центра, в) улицы деревни, г) Флемандская улица. д) средневековая улица. Б) Пейзажная: а) лес летом, б) лес зимой, в) парк, г) горный вид, д) вид на реку Волгу. В) Архитектурно-внутренний стиль: а) ренессанс. б) ампир, в) рококо, г) готический, д) древне-германский, е) визан-

тийский, ж) суздальский. 11) Павильоны: интерлен. Жилище рабочего при современных условиях: а) русского б) иностранного (фламандского. Павильоны: 20 годов, 40 годов, 60 г., современные, купеческий, мещанский; модерн. Срок представления эскизов 2 группы—1 мая 1919 г.

Примечание: для эскизов на общие темы обязательно среднее освещение.

Лучшим эскизом присуждаются премии, а именно: а) по 1 группе конкурса (для специальных пьес: 1-я премия по 1000 руб. за каждую пьесу; 2-я премия по 500 руб. 3-я прем. по 300 руб. за каждую пьесу: б) По второй группе конкурса (на общие темы для декораций): 1-я премия по 600 руб. по одной премии на каждую категорию: 2-я прем. по 400 руб. 3-я прем. по 200 руб., 4-я прем. по 200 р. по одной премии на каждую категорию. Конкурсная комиссия."



БИБЛИОГРАФИЯ.

„ТВОРЧЕСТВО“, журнал Художественного Цеха № 2.

В статье „Из истории и теории пролетарского творчества“ А. Белецкий не удовлетворен теоретиками нового пролотарского искусства. В декларациях об общем духе и сущности этого искусства он не находит ни научности, ни убедительности. В тех чертах пролетарского искусства, которые отмечаются его теоретиками, Белецкий не видит ничего нового.

„Чувство международной **классовой** солидарности?“ Это очень скоро! Об этом давным давно говорили наши предки. Так. например, Карамзин писал: „Главное дело быть людьми, а не славянами“.

С поразительной легкостью мысли Белецкий сопоставляет современных теоретиков пролетарского искуства с Карамзиным. очевидно, очень смутно представляя себе, что такое классовая солидарность. Но как это так случилось, что Карамзин стал пропагандистом международной, классовой **пролетарской** солидарности?

Полезимируя с теоретиками пролетарского искусства, критик заставляет их признать, что „социальная революция выразится в соответственной поэтической эволюции“. Эта необдуманная фраза пусть останется на совести критика.

Он указывает на „предвестия“ пролетарского искусства—Карамзин, Руссо и др.—„Разве все это не свидетельства более или менее убедительные—о разрыве между личностью и коллективом, не средства, к которым прибегает личность, чтобы заявить о своем особенном мире. не тождественном с прочими, о своем независимом „я?“ Между тем, приметы, какими обычно обозначается творчество личное, указываются и для творчества, мечтающего быть или казаться коллективным. Тут есть какие-то противоречия.

„Дух общественности, элемент динамизма, тенденция к созданию единого искусства. к сближению между собою всех его отраслей“... Неужели это—по Белецкому приметы индивидуалистическаго искусства?

Эти черты не проявлялись и не могли проявляться в индивидуалистическом искусстве. И ссылка на Карамзина и Руссо не могут быть признаны ни научными, ни убедительными.

В том же № журнала А. А. Смирнов отмечает интересные черты средневекового театра. (Душа средневекового театра. К спектаклю худож. цеха).

„Характер и приемы средневекового театра продолжают жить до сих пор в своей первоначальной, чистой форме. Они сохранились в мистериях Обераммергау (в Баварии), в народных пьесах, разыгрываемых в глухих уголках Италии и других западных стран, в популярном до недавнего времени русском народном и солдатском театре, в Петрушке. в театре марионеток, наконец, в детском театре. Это—театр, для которого до сих пор есть своя публика, ибо он не только—момент исторического прошлого, но и вообще соответствует определенному душевному складу и манере восприятия, известному уровню вкусов и интересов“.

В средние века проявлялся энтузиазм к театру, которому современность должна позавидовать. Театр средних веков был театром всенародным. На представление собирался весь город, не считая множества приезжихъ из окрестностей. Дома пустели, и по улицам раз'езжали вооруженные патрули. охранявшие оставленное имущество от грабежей. Публика принимала самое живое участие в представлении.

„Если современные деятели сцены скажут,—замечает А. Смирнов: „вот бы теперь такую публику!“—последняя может ответить: „вот бы теперь таких актеров!“ И обе стороны в одинаковой мере правы“.

двайон

„РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО“ Бюро пропаганды Всеукраинскаго Литературнаго Комитета. Киев. 1919 г.

Вышла в свет первая изданная в Киеве Всеукраинским Лит. Ком. книга „Революционное искусство“. Здесь ясно видна цель—сжато обозначить принципиальную программу революционно-художественной литературы в наши дни и демонстрировать ее на реальных образцах новых достижений. Первое задание должны осуществлять статьи В. Рожицына „Строительство пролетарского искусства“, Г. Петникова „О творчестве настоящего“ и конспект до-

клада В. Маккавейскаго на Вечере искусств. Революция форм бытия и эволюция форм в искусстве.

Узнаем несравненный стиль Валентина Рожицына: „пролетарское искусство создается, как народное, рабочее, монументальное, патетическое, революционное, гнетное, убивающее и рождающее в потоке крушения старых форм и развития всечеловеческаго, всенароднаго, исполинскаго стиля творчества жизни в преображенном мире". Пощадите, тов. Рожицин.

Какъ пример величайшей формальности, выставленных в статье положений, возьмем следующее: „Пролетарское искусство—искусство смерти, борьбы и мысли".

Заменим в этом уравнении первую часть, творчеством любого известнаго нам писателя дореволюционной эпохи, приняв во внимание, что, по мнению автора статьи, „пролетарское искусство возникло **одновременно** с переворотом, поставившим в России пролетариат у власти". (Курсив наш).

Скажем: творчество Пшибышевскаго—искусство смерти, борьбы и мысли или:

творчество Гейерстама—искусство смерти, борьбы и мысли. Поистине равенство не нарушится!

На ряду с замечательной меткостью некоторых характеристик:.. Оно (пролетар. иск.) противоречит скифскому искусству левых социалистов-революционеров, **активному реализму** пролеткульта... статья производит досадное впечатление, захлебнувшегося в слове памфлета.

Прекрасна, значительно обоснована статья вторая „о творчестве настоящего" Г. Петникова. Констатируя кризис старого классического искусства, автор говорит: „мы должны быть безжалостны к прошлому и холодно, корректно отнестись к побежденному.

— Какая же почва сулит нам наиболее богатые всходы?

— Ответ может быть единственным—это дремлющая в глубинах рабочего класса культура мирового пролетариата". И далее по существу:..—„Вопрос не в том, **что** творить, а **как**.—Это вопрос громадного значения.—Революционную форму мы возьмем у новых художников слова, а пролетариат вложит в него свое содержание и мироощущение.—grand art, большое искусство переживет классовый и национальный период и напоенное свежими соками социального строя, станет особой поэтической наукой".

Совершенно никчемным оказался конспект „элинтического" доклада В. Маккавейскаго. Тезисы эти, может быть, и очень значительные, вряд ли могут быть кем нибудь поняты в столь лаконической форме.

Поэтическая часть представлена Г. Петниковым, В. Маккавейским, Н. Венгровым, Б. Лившицом, И. Эренбургом.

Почему Маккавейский—выдающийся эрудит и реставратор попал в революционеры слова—неизвестно.

На стихах И. Эренбурга „Слава труду" можно учиться, какой величайшей социальной гибкостью способен обладать художник: какими бы доводами не обосновывал сам поэт свое настоящее, но расстояние от Эренбурга молитвы о России (1918 г.) до Эренбурга сегодняшняго дня—видимо огромно.

Веет свежестью от строк Н. Венгрова, написанных к „Дню культуры" 6 апреля

Сердце мое парусом вздуто
Тебе девятнадцатый навстречу.

На неизменной художественной высоте новые стихи Г. Петникова

Пои и пой в военном дыме
Самозабвение времен,
Доколе закипает дивий
Веками накопленный лен...

В. ПЕРЦОВ

ХРОНИКА

В ГУБ. ЛИТЕРАТУРНОМ КОМИТЕТЕ.

Харьковский Губернский Литературный комитет открыл первую рабочую литературную студию.

Читаются курсы истории литературы и теории прозы—М. П. Самариным, и теории стиха—А. В. Александровой. Слушателей около 30 чел. Студия помещается в здании Первой гимназии на Старо Московской ул.

Запись слушателей продолжается. 4-го мая открывается вторая студия в Основянском рабочем районе. Запись слущателей принимается в Отд. Народн. Образ. Основянского районного Совета.

Комитет организует литературные митинги на фабриках и заводах, лекции в рабочих клубах и просветительных кружках.

Комитет выпускает в первых числах мая популярный учебник стихосложения.

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЦЕХЕ.

Все мастерские функционируют. Театральная,—за отъездом П. И. Ильина. назначенного председателем Всеукаинского Театрального Комитета, под руководством актрисы Барановской. Вся мастерская танца под руководством Е. И. Вольф принимает участие в спектаклях „Пана".

23 го апр. состоялся диспут о поэзии, на котором выступали Гатов. Владимирова, Козырев, Линдгольм и Шенгели.

Журнал Цеха „Творчество" реорганизуется: каждый третий № отдается под обширные научного характера статьи по вопросам искусства.

КИНО-ХРОНИКА.

Областной кино-комитет регулярно обслуживает Харьковскую, Полтавскую, Екатеринославскую, Херсонскую и Таврическую губернии. Устраивается ряд научных и детских сеансов в городах и предместьях. Картины дополняются специальными брошюрами, которые выдаются ко всем имеющимся фильмам. В городах и пригородах картины сопровождаются лекциями. Ожидается получение новых лент из Москвы. В первую очередь будет получен цикл наиболее художественных сказок Андерсена. В Москву отправлены пленки для напечатания ряда картин научного содержания. Посещаемость научных сеансов очень велика: так например, на 25 сеансах, устроенных с 9 февраля по 9 апреля, побывало свыше 16 тысяч рабочих и красноармейцев.

В Ялте открыто областное отделение Всеукраинского кино-комитета. Приглашен художник Старевич, который приступил к съемкам.

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

1. Первое мая 3
2. **Семен Родов** — „Красной Армии“ 4
3. **Измаил Уразов** — Стихотворение 5
4. **Григорий Петников** — „Заповедное Слово“ 6
5. „ „ — „Второй Круг весны“ 7
6. „ „ — „Посмертье“ 8
7. **Натан Венгров** „Поэту Григорию Петникову“ 9
8. **З...** „Пан„ 10
9. **Осип Мандельштам** — Стихотворение 11
10. **Георгий Шенгели** — „ 12
11. **Дэвайон** — „ 13
12. „ — „ 14
13. **Шарль Ван-Лерберг** — „Пан“, 2 действ. 15
14. **Виталий Рыжков** — О пантеизме (продолжение) 25
15. **Бобрицкий** — К грядущему строительству нового театра . . . 29
16. **В. П.** — Прикладное искусство, как коллективное и для Коллектива 31
17. **Дэвайон** — Диктатура лиризма 34
18. **Борис Яновский** — Пан и Христос 38
19. **Яков Назаренко** — Народное песнетворчество 40
20. Как Рейнгард работает с актерами. Перев. Л. Г. 49
21. Летопись 53
22. Вести отовсюду 59
23. Библиография 61
24. Хроника 63

12875